



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Strategien der Postmoderne: Dekonstruktion und
Intertextualität im Roman „Goluboe salo“ von
Vladimir Sorokin

Verfasser

Aleksej Zakirow

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Slawistik

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich folgenden Personen für ihre tatkräftige Unterstützung
meinen Dank aussprechen:

Herrn Univ.-Prof. Dr. Simonek für die gute Beratung und für die Geduld,

Meiner Mutter, Dipl. Phil. Rimma Zakirowa, für die finanzielle und moralische
Unterstützung,

Meiner Lebensgefährtin Mag. Sofie Fischer für ihren Rat, und manchmal auch Tadel,

Mag. Marian Madela, für dessen Verbesserungsvorschläge und Beitrag zur Korrektur.

Inhalt

| | |
|---|----|
| 1. Einführung | 9 |
| 2. Postmoderne: theoretische Grundlagen | 12 |
| 2.1. Einleitung | 12 |
| 2.2. Historische Grundlagen der Postmoderne | 14 |
| 2.2.1. Die Moderne: ein kurzer Einblick | 14 |
| 2.2.2. Von der Moderne zur Postmoderne | 16 |
| 2.3. Zwei der wichtigsten Charakteristiken der Postmoderne im Überblick | 18 |
| 2.3.1. Dekonstruktion | 18 |
| 2.3.2. Intertextualität | 20 |
| 2.3.2.1. Roland Barthes | 20 |
| 2.3.2.2. Julia Kristeva | 22 |
| 2.4. Theoretische Ansätze zur Charakterisierung der Postmoderne | 23 |
| 2.4.1. Ihab Habib Hassan | 24 |
| 2.4.1.1. Konzeptualisierung der Postmoderne | 24 |
| 2.4.1.2. Aufgabe der Form | 28 |
| 2.4.1.3. Fragmentierung des Ganzen | 28 |
| 2.4.1.4. Unbestimmtheit | 29 |
| 2.4.1.5. Immanenz | 30 |
| 2.4.1.6. Kulturelle Bedeutung der Postmoderne nach Hassan | 31 |
| 2.4.2. Jean-François Lyotard | 32 |
| 2.4.2.1. Das postmoderne Wissen | 33 |
| 2.4.3. Jean Jacques Derrida | 35 |
| 2.4.4. Michail Epštejn | 38 |
| 2.4.4.1. Das postmoderne „Hyper“ | 38 |
| 2.4.4.2. Vom „Hyper“ zu „Pseudo“ | 40 |
| 2.5. Die Postmoderne in Russland | 41 |
| 2.5.1. Sots-art | 44 |

| | | |
|-----------|--|-----------|
| 2.5.2. | Moskauer Konzeptualismus | 45 |
| 2.5.3. | Medizinische Hermeneutik | 46 |
| 3. | Sorokin als postmoderner Schriftsteller | 47 |
| 3.1. | Leben und Werk | 47 |
| 3.2. | Tragende Elemente im Werk Sorokins | 48 |
| 3.2.1. | Wirklichkeit als Denkkonstrukt | 49 |
| 3.2.2. | Intertextualität: Stellenwert und Funktion im Werk Sorokins | 51 |
| 3.2.3. | Obszönität und Gewaltdarstellung als Leitmotive im Werk Sorokins | 54 |
| 3.2.3.1. | Obszönität im Kontext der Postmoderne | 54 |
| 3.2.3.2. | Ästhetik des Hässlichen | 57 |
| 3.2.3.3. | Das Motiv des Körperlichen | 58 |
| 3.2.3.4. | Obszöne Inhalte als Stilmittel der Dekonstruktion und Dekanonisierung | 59 |
| 3.2.3.5. | Gewaltdarstellung als ästhetisches Verfahren | 62 |
| 4. | Plot und Analyse ausgewählter Motive | 65 |
| 4.1. | Zur Einführung | 65 |
| 4.2. | Plot | 65 |
| 4.3. | Dekonstruktion historischer Persönlichkeiten aus Politik und Literatur | 67 |
| 4.3.1. | Stalin | 69 |
| 4.3.1.1. | Stalin der Macht | 69 |
| 4.3.1.2. | Der Diener Stalin | 72 |
| 4.3.1.3. | Der erotische Stalin | 74 |
| 4.3.1.4. | Stalin - Resümee | 76 |
| 4.3.2. | Chruščev | 77 |
| 4.3.3. | Metamorphose der Dissidenten als Romanfiguren stellvertretend für den inoffiziellen literarischen Diskurs | 80 |
| 4.3.4. | Die Schriftstellerklone als Dekonstruktionsmotiv | 84 |
| 4.4. | Das Salz der Erde: das Motiv der Sekte der Zemlejoby als Versuch der Dekonstruktion kirchlichen Diskurses | 87 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 4.4.1. | Zur Einführung | 87 |
| 4.4.2. | Analyse des Motivs | 88 |
| 4.4.2.1. | Das Motiv der Zemlejoby als Dekonstruktion der Kontinuität der Handlung | 88 |
| 4.4.2.2. | Dekonstruktion durch Inversion, das Absurde und Antagonismus | 90 |
| 4.4.2.2.1. | Begriffsdefinition | 90 |
| 4.4.2.2.2. | Die Pyramide als kennzeichnende Struktur: die Basis | 92 |
| 4.4.2.2.3. | Die höheren Kasten: Demontage des orthodoxen Ritus | 95 |
| 4.4.2.2.4. | Entfesselte Obrigkeit: Groteske an der Führungsspitze | 99 |
| 4.4.2.2.5. | Mythologischer Charakter bestimmter Gegenstände und dessen Beitrag zur Dekonstruktion | 102 |
| 4.4.2.3. | Dekonstruktion des kulturellen und literarischen Diskurses | 104 |
| 4.4.2.4. | Das Phänomen „Zemlejobstvo“ als mehrfach kodiertes Motiv | 106 |
| 4.4.2.4.1. | Die psychoanalytische Ebene | 106 |
| 4.4.2.4.2. | Die kulturphilosophische Ebene | 112 |
| 4.4.2.4.3. | Die theosophische Ebene | 116 |
| 4.4.3. | Schlussfolgerung | 118 |
| 5. | Conclusio | 119 |
| 6. | Zusammenfassung in russischer Sprache | 123 |
| 7. | Quellen | 134 |

1. Einführung

Mit dem Roman „Goluboe salo“, dessen sechste Auflage bei dem Verlag Ad Marginem dieser Arbeit als Quelle zugrunde liegt, gelang dessen Autor Vladimir Sorokin der kommerzielle Durchbruch. Dieses Werk zog nicht nur eine Flut von Kritiken an sich, sowohl wohlwollender als auch negativer, sondern setzte sogar eine öffentliche Diskursion in Gange. Gegenstand dieser Diskursion war vor allem die Frage, ob sich ein Schriftsteller erdreisten darf, sich dekonstruktivistisch mit Rollenbildern und Ikonen sowohl des kulturellen als auch historisch-politischen Diskurses auseinander zu setzen. Die öffentliche Beschäftigung mit dieser Frage gipfelte in einer Aktion vor dem Bol'soj-Theater, im Zuge deren Mitglieder der putinnahen Jugendbewegung „Idušie vmeste“¹ Werke von Sorokin in eine überdimensionale Toilettenschüssel warfen.² Etwas später folgte sogar eine Anzeige: dem Autor wurde illegale Verbreitung von Pornographie vorgeworfen.

Obwohl diese Anzeige mangels des entsprechenden Tatbestandes abgewiesen wurde,³ sind es eben die pornographischen Elemente von „Goluboe salo“, die mit dem Romantitel assoziiert werden. Ausschlaggebend ist dabei jedoch nicht die explizite Art der sexuellen Darstellungen, sondern die Protagonisten des Sexualaktes. Es sind, nur um einige Beispiele zu nennen, Stalin und Chruščev, deren homosexueller Liebesakt akribisch bis ins peinlichste Detail beschrieben wird; und im späterem Verlauf der Handlung wird Stalins Tochter von Adolf Hitler in Beisein der Mutter vergewaltigt.

Doch auch außerhalb der erotischen Thematik begegnen dem Leser Charaktere, deren Namen im historischen oder kulturellen Diskurs verankert sind. Einhergehend mit der Benutzung dieser Namen für Figuren, deren Äußeres wie auch Aktionen den historischen Vorbildern auf keinsten Weise entsprechen, sowie denen manchmal sogar diametral entgegengesetzt sind, findet eine Demontage dieser Figuren statt, von der der gesamte infrage kommende Diskurs betroffen ist.

Zu solchen Motiven gehört beispielsweise die Art und Weise, auf welche die Nomenklatur der Sowjetunion porträtiert wird. Allein die vom historischen Original

¹ Zu Deutsch: „Gemeinsamer Weg“, vgl. Pohl, Ronald: „Russland, deine Phantasien“, in: „derStandard.at“ 14.07.2006
<http://derstandard.at/1010677> (22.03.2011)

² Vgl. Engel, Christine: „Der Kampf um Deutungsmacht als inszenierter Skandal. Vladimir Sorokin im Bol'soj-Theater“, in: Neuhaus, Stefan (Mithsg.): „Literatur als Skandal: Fälle - Funktionen - Folgen“. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007, S. 711

³ <http://www.lenta.ru/culture/2003/04/24/sorokin/> (22.03.2011)

stark abweichende äußerliche Beschreibung ändert drastisch das Bild von Persönlichkeiten wie Stalin oder Chruščev. Teure Drogen, exotische Mahlzeiten und der allgegenwärtige Luxus verleihen diesen Charakteren etwas Adeliges, was durch Gebrauch von französischen und englischen Floskeln in ihrer Rede noch verstärkt wird. Durch pathetische Schilderungen ihrer Lebensumstände in Dekadenz und Luxus sowie ihres Äußeren werden diese Charaktere ins Unkenntliche verfremdet und zugleich als eine Art Gottheiten stilisiert.

Genau das Gegenteil passiert mit den Literaten, wie beispielsweise Anna Achmatova. Sie wird als eine schmutzige und hässliche alte Frau dargestellt, die im Staub zu Füßen der Partielite kriecht⁴ und Lobgesänge an Stalin anstimmt.

Die Untersuchung dieser Motive, mit deren Hilfe historische und kulturelle Diskurse dekonstruiert werden, steht im Mittelpunkt dieser Arbeit. Das Ziel besteht dabei vornehmlich darin, Vladimir Sorokins Roman „Goluboe salo“ auf Strategien und Stilmittel zu untersuchen, welche gemeinhin der postmodernistischen Dekonstruktion und dem Prozess der Dekanonisierung zuzuordnen sind, um den Text zweifelsfrei im Kontext der Postmoderne zu positionieren. Es gilt ferner, die Funktionsweise dieser Strategien im Text zu ergründen; zu diesem Zweck soll im weiteren Verlauf der Arbeit die im Text vorhandenen Motive, welche als Repräsentation genannter Dekonstruktionsprozesse fungieren, analysiert werden. Im oben angeführten Fall sowjetischer Partieliten und Größen des Literaturkanons würde das zum Beispiel bedeuten, dass die Darstellung genannter Personen als körperlich und geistig entstellt oder als Teilnehmer bizarrer Sexorgien mit Verzehr von Menschenfleisch dazu dient, die historische und kulturelle Bedeutsamkeit, für welche diese Figuren als Projektionsfläche dienen, ad absurdum zu führen.

Im nicht geringeren Maße soll auch dem intertextuellen Gehalt des Romans Aufmerksamkeit gewidmet werden. Die Intertextualität stellt einen integralen Bestandteil des Werkes von Vladimir Sorokin dar. Anspielungen und Parodien auf das Schaffen zum Kanon gehörender russischen Autoren finden sich in „Goluboe salo“ nicht nur als gesondert gekennzeichnete Textpassagen, sondern auch als Motive des Sujets. Im Rahmen der Analyse dieses Phänomens soll die Intertextualität zuerst allgemein aus theoretischen Sicht untersucht werden, um den Begriff in die Terminologie dieser Arbeit zu integrieren. In weiterer Folge soll auf dieses Phänomen

⁴ Vgl Rabovskij, Michail: „Oživšie slova“, in: „Internet-časopis pro kul'turu“, 23.01.2005 http://kut.org.ua/books_a0070.php (22.03.2011)

bezugnehmend auf Sorokins Werk eingegangen werden: dabei wird die Funktion der zitierten Fremdtexte und Diskurselemente untersucht, wie auch die Art ihrer Einbindung in Sorokins Texte. Schlussendlich soll auch bei der Analyse der Motive der intertextuelle Aspekt berücksichtigt werden.

Aber auch auf andere Themen und Motive, die von dem Verfasser dieser Arbeit als typisch für das Dekonstruktive im Werk Sorokins erachtet werden, soll im Rahmen der Analyse eingegangen werden. Deswegen widmet sich ein Teil der Untersuchung der Bedeutung Sorokins als postmoderner Autor. In dem gleichnamigen Kapitel wird nicht nur dessen literarisches Schaffen nachvollzogen, sondern auch die Einbindung seiner Texte in den Kontext der Postmoderne behandelt.

Zum Zweck der Schaffung einer theoretischen und terminologischen Basis für die dieser Arbeit zugrundeliegende Analyse gilt es jedoch zunächst, einen Überblick über das Kulturphänomen der Postmoderne zu schaffen. Aus diesem Grund widmet sich der nachfolgende Teil der Arbeit den theoretischen Ansätzen namhafter Literaturwissenschaftler, die sich in ihren Werken mit der Postmoderne sowie ihrer künstlerischen und literarischen Bedeutung beschäftigten.

2. Die Postmoderne: theoretische Grundlagen

2.1. Einleitung

Wie bereits erwähnt, ist es das Hauptziel dieser Arbeit, eine Analyse des Konzeptes der Dekonstruktion im Rahmen des postmodernen literarischen Diskurses zu bieten, die Sorokin dazu dient, einen Akt der Demontage an der Bedeutsamkeit historischer Persönlichkeiten, zum Kanon der russischen Literatur gehörender Schriftstellern und darüber hinaus des russischen kulturellen Selbstverständnisses zu vollziehen. Zuvor ist es jedoch unablässig, ein theoretisches Grundgerüst zu skizzieren, welches der Untersuchung zugrunde liegen soll und auf welches sich die besagte Analyse stützen wird. Deshalb müssen zuallererst die Schlüsselbegriffe definiert werden, damit eine Einheitlichkeit der in dieser Arbeit verwendeten Termini gewährleistet werden kann.

Einen geeigneten Anfang stellt eine gründliche Auseinandersetzung mit der Postmoderne an sich dar. Allein der Begriff selbst verrät eine Bezugnahme auf die Moderne und postuliert mittels Präfix eine Nachzeitigkeit. Dies lässt einige Fragen aufkommen, beispielsweise nach der zeitlichen Reihenfolge, in der die Moderne und die Postmoderne die Bühne der Literatur betreten. Überhaupt wäre es wichtig zu klären, ob die Abfolge von Moderne und Postmoderne auf einer Zeitebene nachvollzogen werden kann, oder ob andere Kriterien zur Definition beider Phänomene herangezogen werden müssen. Des Weiteren wäre es interessant zu prüfen, ob eine Koexistenz der erwähnten Phänomene gegeben ist, sodass beide innerhalb der selben Zeitperiode nebeneinander existieren, oder ob sich beide Begriffe gegenseitig ausschließen, sodass wir tatsächlich *„den Todeskampf literarischer Moderne und die Geburtswehen der Postmoderne durchleben.“*⁵

Neben der zeitlichen Komponente spielen auch landes- und kulturspezifische Ausprägungen des Begriffes der Postmoderne eine Rolle. Da es sich bei dem zu untersuchenden Fallbeispiel, dem Roman „Goluboe salo“ von Vladimir Sorokin um ein Werk der neueren russischen Literatur handelt, muss festgestellt werden, ob und inwiefern der Begriff der Postmoderne in Osteuropa, vornehmlich aber in Russland,

⁵ Fiedler, Leslie A.: „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“, in: Welsch, Wolfgang (Hsg.): „Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion“. VHC Acta humaniora, Weinheim 1988, S. 57

anders zu bewerten sei, als es bei seinem westliches Pendant der Fall ist. Angesichts des vom eher liberal geprägten Westen abweichenden gesellschaftlich-politischen Klimas in der Sowjetunion, erscheint es plausibel, dass gleichnamige literarische Phänomene auch der postsowjetischen Zeit anders geartet sind, als deren westliche Gegenstücke. Auch diese Unterschiede sollen im Folgenden untersucht werden.

Doch zuallererst müssen Definitionen für das Phänomen geklärt werden, welches das Hauptaugenmerk der Arbeit darstellt. Somit stellt sich die Frage nach dem Wesen der Postmoderne, eine Frage, die nicht sonderlich leicht zu beantworten sein wird. Der Begriff „Postmoderne“ wird derart häufig und auf mehrere Erscheinungsformen bezogen angewandt, dass es zur Bildung mehrerer darauf bezogenen Definitionsansätze kam. Erschwerend für die Formulierung einer eindeutigen Begriffsdefinition wirkt außerdem die Tatsache, dass die Meinungen und auch Eigendefinition dessen, was die Postmoderne nun sei, teilweise sehr weit auseinanderklaffen, sodass ein gemeinsamer Nenner nur unter einigem an Schwierigkeit gefunden werden kann. Doch genau das ist die Aufgabe, die hier zu lösen ist: mithilfe von Publikationen besonders namhafter Theoretiker, welche sich mit dem Phänomen Postmoderne beschäftigen, gilt es, eine Definition des genannten Phänomens zumindest in seinen hauptsächlichen Grundzügen darzulegen und somit eine Basis für eine weitere Untersuchung von Sorokins Werk zu schaffen.

Ohne zu viel vorwegnehmen zu wollen, sei hier an dieser Stelle ausgeweitet, dass insbesondere die Dekonstruktion, De- und Rekodierung von Inhalten sowie Textualität das Hauptaugenmerk der folgenden Analyse darstellen werden. Zudem soll ebenso untersucht werden, auf welchen Ebenen sich die besagten Phänomene manifestieren, anders formuliert, inwiefern Begriffe wie Zeit und Raum bei den zur Postmoderne gehörenden Prozessen eine Rolle spielen bzw. wie sie in diese miteinbezogen werden.

Und zu guter letzt erscheint es mir als sinnvoll, auf das Werk Sorokins einzugehen, um sich ein konkretes Bild des vorher Dargelegten zu verschaffen. In diesem Zusammenhang ist es zweckmäßig, kurz auf andere Werke Sorokins einzugehen, um sie mit „Goluboe salo“ zu vergleichen und ausgehend von den Resultaten der vorangehenden Analyse auf relevante Gemeinsamkeiten zu untersuchen.

2.2. Historische Grundlagen der Postmoderne

Vom Begriff der Postmoderne lässt sich behaupten, dass er vielfach ausgesprochen und diskutiert, aber nie grundlegend und allgemeingültig definiert wurde. Es existieren viele und teils uneindeutige Lehrmeinungen und Konzepte, welche sich, wenn auch nicht durch absolute Widersprüche, jedoch auch nicht durch Einvernehmen hervortun.

Zunächst ist es der Begriff an sich, der Fragen aufwirft. Dieser suggeriert die Vorstellung, die Postmoderne sei an sich eine zeitliche oder künstliche Einheit, welche der künstlerischen wie auch literarischen Epoche der Moderne nachfolgt.

2.2.1. Die Moderne: ein kurzer Einblick

Lässt man sich nun auf die oben angeführte Definition ein, ist es zwingend notwendig, sich auch mit dem Begriff der Moderne auseinander zu setzen. Dazu beispielsweise ein Auszug aus Maria Novotnys Diplomarbeit „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins“:

„Unter dem ontologischen Zentrum der Epoche der Aufklärung (deren künstlerisch-ästhetische Bezeichnung ‚Moderne‘ ist) verstehen wir den Kult eines vernunftbegabten Subjekts und den sakralisierten Glauben an die Supermatie und die und Unerschütterlichkeit seiner Vernunft, der den Mittelpunkt der abendländischen Kultur seit der Neuzeit bildet.“⁶

Auch anderen Quellen zufolge stellt sich die Moderne als eine Epoche der ästhetischen Wahrnehmung dar, dessen Kunstbegriff die Erhabenheit der Kunst an sich und das Ideal von deren Unabhängigkeit von dem im künstlerischen Sinne „profanen“ Umfeld postulierte. So spricht auch Konrad Paul Liessmann in seiner „Philosophie der modernen Kunst“ von einem „Prozess der Autonomisierung“⁷ der Kunst, in der er ein „entscheidendes Merkmal von Modernität“⁸ sieht:

⁶ Novotny, Maria: „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins. Die Re- und Entmythologisierungspraktiken“. Diplomarbeit, Wien 2000, S. 5

⁷ Liessmann, Konrad Paul: „Philosophie der modernen Kunst: eine Einführung“. WUV-Universitäts-Verlag, Wien 1999, S. 13

⁸ Ebd.

„Für die Kunst kann der Prozess ihrer Autonomisierung zweifellos als entscheidendes Merkmal der Modernität gelten. [...] Entscheidend ist dabei aber wohl so etwas wie ein neues und gesteigertes ästhetisches Selbstbewusstsein, das den Künstler seine Verantwortlichkeit immer mehr im Rahmen seines individuellen Kunstanspruchs und immer weniger in der Rücksicht auf außerkünstlerische Interessen und Instanzen sehen lässt.“⁹

Es ist eine Vorstellung vom elitären Charakter der Kunst, die in diesen Begriffen mitschwingt: alles Künstlerische hebt sich als Objekt ästhetischer Wahrnehmung aus der Umgebung seiner Realität heraus, indem sie scharf gegen alle nicht künstlerischen Einflüsse, wie diese auch definiert sein mögen, abgegrenzt wird. Die Kunst, welche nur um ihrer selbst willen Kunst ist, darf in ihrer Definition und ihrem Wirken nicht von äußerlichen Faktoren wie beispielsweise Politik und Massen- beziehungsweise volkstümliche beeinflusst werden, diese Unantastbarkeit macht sie zu einem Ausnahmephänomen ästhetischer Wahrnehmung.

Der hier verwendete Begriff der ästhetischen Wahrnehmung orientiert sich in seiner Bedeutung an die Definition von Immanuel Kant in der „Kritik der Urteilskraft“. Kant spricht dort von „*Geschmack*“, worunter er eine Wahrnehmung des Ästhetischen als bewusster und wertender Sinneseindruck versteht:

„Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, und ein Missfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand einer solchen Wahrnehmung heißt schön.“¹⁰

Dieses „interessenslose Wohlgefallen“, ein Ausdruck, der mittlerweile einen integralen Bestandteil jeglicher ästhetikbezogenen Diskussion darstellt, schickt bereits ein Konzept der ästhetischen Wahrnehmung voraus, welcher kein Interesse im wortwörtlichen Sinne¹¹ zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Wahrnehmung zulässt.

⁹ Ebd.

¹⁰ Kant, Immanuel: „Kritik der Urteilskraft“. Werkausgabe, ed. Weischel, Bd. X, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, S. 124

¹¹ Vgl. *inter esse*, lat.: dazwischen sein

Die Definition des Kunstbegriffes, die auf dem oben beschriebenen Konzept fußt, resultiert in einer Auffassung, die einen Kunstbegriff postuliert, dessen Wirkung auf den Rezipienten frei von jeglichem Einfluss zu sein hat, welcher nicht mit der gängigen Kunstauffassung verbunden ist. Somit wird der Kunst ein sowohl elitärer als auch autonomer, wenn gar nicht durch seinen latenten Hang zur Weltabkehr und Selbstgenügsamkeit gezeichneten, leicht autistischer Charakter zugesprochen. Das führt wiederum zu der bereits erwähnten ästhetischen Autonomie der Kunst und ihrer Bedeutung als zentrales Thema der künstlerischen Moderne.

2.2.2. Von der Moderne zur Postmoderne

Die Moderne war neben dem künstlerischen Streben nach Unabhängigkeit auch vom Glauben an die Vernunft als Zentrum abendländischer Kultur und der damit verbundenen positiven Einstellung gegenüber dem kulturellen und technologischem Fortschritt geprägt. Die Ereignisse, die prägend für das zwanzigste Jahrhundert wurden, brachten diesen Glauben jedoch arg ins Wanken.

Zuerst traf es die Überzeugung, dass technologische Errungenschaften zum Wohl der Menschheit beitragen, oder dass diese zumindest zum größten Teil positive Konsequenzen nach sich ziehen. Doch die Senfgasangriffe im Ersten Weltkrieg, der Holocaust und Hiroshima sowie viele andere Beispiele technischer von Menschen erdachten Gräueltaten führten diesen Glauben ad absurdum.¹² Das Ideal technologischen Genies als Stützpfeiler abendländischer Zivilisation hatte sich selbst überlebt, und mit dem nuklearen Phantom des Kalten Krieges schien der Traum von einer „schönen neuen Welt“ im technologischen Garten Eden ausgeträumt:

„Überwunden dagegen wird erstens die typisch moderne harmonisierende Idee des Fortschritts in Wissenschaft und Menschheitsgeschichte, die seit Auschwitz und Hiroshima jeden Sinn verloren hat, und zweitens die Berufung auf philosophische Gesamtentwürfe, wie sie vor allem in der Aufklärung, im Idealismus in der Phänomenologie und in der neomarxistischen Dialektik konzipiert wurden.“¹³

¹² Vgl. Novotny, Maria: „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins. Die Re- und Entmythologisierungspraktiken“. Diplomarbeit, Wien 2000, S. 5

Mit dem Verlust des Glaubens an die Unfehlbarkeit technologischen Fortschrittes als Motor abendländischer Lebensweise geriet auch ein großer Teil der Wertvorstellungen der Moderne ins Wanken. Und damit erscheint es mit einem Male auch fraglich, ob nicht zu viel Vertrauen in die Vernunft, welche die gesamte Epoche der Moderne als kultureller Ariadnefaden durchzog, investiert wurde.

Mit der Unsicherheit in Bezug auf die Richtigkeit „alter“, also moderner, Denkmuster und Anschauungen tauchten in vielen kulturellen Bereichen, auch in der Kunst und Literatur, vermehrt Tendenzen zur Neuorientierung auf. Es begann die Suche nach neuen Konzepten in der Kunstwahrnehmung, welche durch Erarbeitung neuer Rezeptionsmodelle und der damit verbundenen Techniken, Verfahren und Assoziationsketten entstanden. Dafür mussten viele in der Moderne verankerte Inhalte ihre Integrität aufgeben, da sie zu diesem Zweck auseinandergenommen wurden, um einer sorgfältigen Neubewertung und Neukombination unterzogen zu werden.

Dieser, in seinem Streben nach Neuem und Unverbrauchtem recht abenteuerlich klingende Vorgang wird von Marian Madela in dessen Diplomarbeit „Strategien postmoderner Dekanonisierung – Klassische russische Literatur in Viktor Pelevins „Čapaev i Pustota“ und „Generation ‚P‘““ wie folgt charakterisiert:

„Generell tauchen in der Postmoderne neue Strukturkonzeptionen und Literaturtechniken, wie die der Intertextualität und Dekonstruktion, auf. Nachdem althergebrachte Sinnvorstellungen erschüttert werden, postuliert die Postmoderne das Spiel des Auseinanderdividierens, Neuzusammensetzens, des Kombinierens von Versatzstücken der eigenen Kultur. Einzelne Begriffe und Elemente sollen ‚dekonstruiert‘ werden, wahllos und ohne festes Ziel neu zusammengesetzt und infolgedessen auch neu bewertet werden. Die Wahrnehmung soll neue Ebenen erreichen.“¹⁴

Dekonstruktion und Intertextualität lauten also die neuen Begriffe der Stunde. Die neuen Inhalte, welche nun als Bannerträger der Postmoderne fungieren, entstehen durch eine Neubewertung moderner Inhalte, welche wiederum vorher einem

¹³ Wuchterl, Kurt: „Einführung in die Philosophiegeschichte“. Verlag Paul Haupt, Bern, Stuttgart, Wien 2000, S. 197

¹⁴ Madela, Marian: „Strategien postmoderner Dekanonisierung – Klassische russische Literatur in Viktor Pelevins „Čapaev i Pustota“ und „Generation ‚P‘““. Diplomarbeit, Wien 2009, S. 17

Dekonstruktionsprozess unterzogen werden. Um jedoch die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Details begreifen und nutzen zu können, ist das Wissen nicht nur um textinterne, sondern auch um die intertextuellen Zusammenhänge unabdingbar. Dazu ist es wichtig, zu untersuchen, ob und inwiefern Texte aufeinander eine Auswirkung haben und wie diese Wechselwirkungsmechanismen funktionieren mögen.

Es wäre demnach ein Fehler, die Postmoderne schlicht als Kritik an der Moderne aufzufassen und ihr blinde Zerstörungswut nachsagen zu wollen, genauso wie es auch unangebracht ist, den Begriff „postmodern“ als „*Passepartoutbegriff*“¹⁵, so Umberto Eco, zu missbrauchen. Dazu meint Michail Epštejn:

*„Тем самым образом модернизм является для зрелого постмодернизма не столько объектом критики, сколько игровой площадкой, на которой разворачивается собственно постмодернистская игра с гипер-феноменами.“*¹⁶

Insofern lässt sich die Postmoderne weniger als kunstschaffende Epoche, als vielmehr eine alternative Rezeptionsform der Kunst betrachten, mit all den daraus resultierenden Konsequenzen in Bezug auf aktive Kunstproduktion. Denn es ist naheliegend, dass durch eine neuartige Rezeption der Kunst auch der Kunstschaffende als zwangsweise Rezipient in seinem Schaffen beeinflusst wird, da er auch seine eigene Schöpfung unter dem neuen Gesichtspunkt zu betrachten und neu zu definieren hat.

2.3. Zwei der wichtigsten Charakteristiken der Postmoderne im Überblick

2.3.1. Dekonstruktion

Im Folgenden werden namhafte Theoretiker und Literaturwissenschaftler angeführt, in deren Beiträgen zum Thema Postmoderne stets ein wichtiges Element präsent ist: Dekonstruktion. Obgleich die einzelnen Meinungen hinsichtlich dieses Themas geringfügig voneinander abweichen, steht fest, dass der dekonstruktivistische Diskurs ein wichtiger Bestandteil der Postmoderne - Forschung ist.

¹⁵ Vgl. Eco, Umberto: „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, in: Welsch, Wolfgang (Hsg.): „Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion“. VHC Acta humaniora, Weinheim 1988, S. 75

¹⁶ Epštejn, Michail N.: „Postmodern v Rossii“. Izd. R. Elenina, Moskva 2000, S.33

Vor allem der französische Philosoph und Literaturwissenschaftler Jacques Derrida trug dazu bei, ein starkes Assoziationsband zwischen diesem Begriff und dem postmodernen Diskurs zu knüpfen. Wobei zu beachten ist, dass Derrida die Dekonstruktion anfänglich nicht unbedingt im literarischen Zusammenhang erwähnte. Als Philosoph sah er diesen Begriff eher in einem philosophischen Kontext denn als ein literaturwissenschaftliches Verfahren. Auch setzt er sich gegen eine Verständnis des Begriffes als eine allgemeingültige und Methode zur Wehr, so Peter Engelmann:

„Wie sich schon bei der Betrachtung der Dekonstruktion im Bereich der Philosophie gezeigt hat, will Derrida nicht, dass Dekonstruktion als ein bestimmender, fixierender und generalisierender Akt (miss)verstanden wird. Dekonstruktion kann nämlich gerade keine allgemeine Methode sein, sie ist vielmehr ein bewegliches, sich jeweiligen Kontexten anpassendes Lesen (Handeln), das auf diese Art eine Alternative zum totalisierenden Zugriff allgemeingültiger Methoden entwickeln will.“¹⁷

Verfolgt man diesen Gedanken weiter, wäre es naheliegend, zu folgendem Schluss zu kommen: die Dekonstruktion stellt genau jenes Element dar, welches es der Postmoderne als kulturhistorischer Epoche ermöglicht, gleich mehrere ihrer herausragendsten Merkmale aufrecht zu erhalten. Damit ist nicht nur Heterogenität der Kontexte, sondern auch formale Flexibilität sowie (partielle) Unabhängigkeit von nicht textspezifischen Diskursen, wie solche betreffend der Moral, Religion und sonstiger soziokulturellen Variablen, gemeint. Mit dem dekonstruktivistischen Zugang zu einem postmodernen Diskurs, im Zuge dessen unter anderem konventionelle Beziehungen von Bezeichnetem und Bezeichnendem gegen Null gesetzt werden, wird erst eine distinktive Rezeption der Kunst, im konkreten Fall die Textrezeption, durch aktive Schaffung neuer Bezugs- und Zeichensysteme ermöglicht.

¹⁷ Engelmann, Peter (Hsg.): Einführung zu: „Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart“. Reclam, Stuttgart 1990, S. 18

2.3.2. Intertextualität

Unter dem Begriff „Intertextualität“ wird eine Auffassung des Textes verstanden, nach der der Text nicht als ein autark funktionierendes und in sich geschlossenes semiotisches System, sondern als Teil eines viel größeren Kontextes, in dessen Gefüge die Rahmen einzelner Texte miteinander zu einem Ganzen verschmelzen, zu sehen sei. Dieser intertextuelle Kontext geht aus der Bezugnahme eines literarischen Textes auf einen anderen Text oder eine ebenfalls in Wechselbeziehung zueinander stehende Gruppe von Texten¹⁸ her, innerhalb dessen diese Texte auf alle nur erdenkliche Arten miteinander interagieren.

Von dieser so charakterisierten Intertextualität, welche den Text von dessen eigentlichem Kontext freimacht, um ihn in das Gefüge ihrer vernetzten Struktur einzubinden, und somit den nackten Textkörper an sich als Baustein eines neuen rezeptiven Konzeptes behandelt, kann mit Fug und Recht behauptet werden, sie sei eines der bedeutsamsten Merkmale postmoderner Literatur.¹⁹ Somit kam es auch zur Bedeutsamkeit dieses Begriffes als Gegenstand vielerlei Spekulationen und theoretischen Ansätze innerhalb des postmodernen Diskurses. Im Folgenden werden zum besseren Überblick die diesbezüglichen Fachansichten von Roland Barthes und Julia Kristeva vorgestellt, welche maßgeblich an der Konzeptualisierung der Intertexttheorie beteiligt sind.

2.3.2.1. Roland Barthes

Der französische Semiotiker und einer der ersten Poststrukturalisten Roland Barthes, erlangte Ansehen als Literaturwissenschaftler dank seiner fundierten Auseinandersetzung mit der Natur sprachlicher Zeichensysteme hinsichtlich ihrer Einbindung in kulturelle Phänomene, etwa in Literatur und Film. Einen der wichtigsten Beiträge zu diesem Themengebiet leistete er beispielsweise mit der Vertiefung der sogenannten „Simulakrumtheorie“ von Jean Baudrillard, welche das Phänomen der Scheinrealität behandelt, die durch die Repräsentation der eigentlichen Realität durch

¹⁸ Vgl. Spörl, Uwe: „Basislexikon Literaturwissenschaft“. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 2006, S. 136

¹⁹ Vgl. Pfister, Manfred: „How postmodern is Intertextuality?“, in: Plett, Heinrich F. (Hsg.): „Intertextuality“. Berlin/New York 1991, S. 207 - 224

Kommunikationsmedien entsteht. Laut Baudrillard kommt dies durch die Eindimensionalität der Massenmedien in Bezug auf die fehlende Möglichkeit kommunikativer Reaktion auf die von ihnen vermittelten Inhalte zustande, was zu einem Phänomen der Nicht-Kommunikation führt.²⁰ Dazu Barthes:

„Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit [...] besteht darin, ein ‚Objekt‘ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ‚Funktionen‘ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.“²¹

Mit seinem Aufsatz „Der Tod des Autors“ trug Barthes einen wesentlichen Teil zur Konzeptualisierung der Intertextualität bei. Darin behandelt er explizit die Problematik der Rezeption eines Textes und postuliert die Unbedeutsamkeit der Rolle des Autors als Urheber eines Textes, welcher im intertextuellen Kontext eingebunden ist; somit verdankt der Text seine Zusammensetzung eher der Interaktion mit anderen Texten, denn nur einer Person. Die aktive Rolle der Vereinheitlichung des Textes als Sammlung von Zitaten und Elementen wird vom Leser als Rezipient übernommen, während die Rolle des Autors auf die des „Skripteur“, des Schreibers, reduziert wird:

„Die einstmals auktoriale Funktion der Einheitsstiftung wandert damit vom Ursprungspunkt, dem Akt der Texterzeugung, zum Zielpunkt, also dem Akt des Lesens. Der Totengräber des Auteur ist jedoch nicht der Lecteur, sondern, der Scriptor. Der ‚moderne Scriptor‘ wird nicht mehr, wie der Autor, durch seine Individualität bestimmt, sondern er ist eine überpersönliche ‚Instanz des Schreibens‘, die den Text im Vollzug eines ‚performativen Aktes‘ hervorbringt. Der Akt des Schreibens ist nicht mehr ein ‚origineller Akt‘ des Zeugens, sondern ein zitierendes Zusammenschreiben von Fragmenten.“²²

²⁰ Vgl. Ludwig, Heike: „Jean Baudrillard und das Theorem der Simulation. Von der Agonie des Realen zur Hyperrealität“. GRIN Verlag, Norderstedt 2008, S. 59

²¹ Barthes, Roland: „Die strukturalistische Tätigkeit“, in: „Kursbuch“, 5.5.1966, S. 190-196.

²² Wirth, Uwe: „Der Tod des Autors als Geburt des Editors“, in: „Text und Kritik, Digitale Literatur“, Heft 152, 2001 <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/wirthautoreditor.htm> (22.03.2011)

Mit dieser Neubewertung der Beziehung zwischen Autor, Text und Leser setzt Barthes gänzlich neue Maßstäbe für die Literaturbetrachtung. Die traditionelle Rolle des Autors als „Anker“ literarischen Schaffens, so der Wortlaut der von Barthes entwickelten „Tel Quel“ - Theorie²³, fördert den Niedergang literarischen Schaffens zum bloßen Konsumobjekt. Eine traditionelle, d. h. statische Bindung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem fördere ein Konsumverhalten seitens des Lesers, welche sich vom Konsum wirtschaftlicher Güter kaum unterscheidet. Die Neubewertung der Autorenrolle soll diesem Vorgang durch Losbinden der Zeichen von einem auktorial tradierten Bezugssystem durch den Tod des „Auteur Dieu“, des Autor-Gottes²⁴ entgegenwirken.

2.3.2.2. Julia Kristeva

Dem Intertextualitätskonzept der bulgarisch-französischen Literaturtheoretikerin Julia Kristeva liegt die Auffassung des intertextuellen Konzeptes als textuellem Kontinuum, innerhalb dessen sich Texte im Status stetiger und dynamischer Wechselwirkung befinden, zugrunde. Der Text wird dabei nicht als autarke semiotische oder semantische Einheit gesehen, sondern vielmehr als Schnittstelle aller erdenklichen kulturellen Phänomene verstanden, infolge dessen er hinsichtlich der Beibehaltung seiner Form instabil und somit in der Lage ist, dank der mit einer solchen Forminstabilität verbundenen Dynamik für Per- sowie Transmutationsprozesse empfänglich zu sein.²⁵

Mit diesem Konzept gestaltet Kristeva ebenso nicht nur das herkömmliche semiotische Modell der Bezugssysteme von Zeichen, sondern bringt auch ein vollkommen neuartiges Modell der Rezeption hervor. Dem liegt ihre Auffassung zugrunde, dass es keine eindeutige Bedeutung gibt, welche einem einzelnen bestimmten Zeichen zugeordnet werden kann. Vielmehr oszilliert das Zeichen zwischen verschiedenen Bezugssystemen und Sinnebenen, wodurch es stets einem dynamisch-semiotischen Mutationsprozess unterworfen wird und somit Mehrdeutigkeit erlangt.

²³ Vgl. Allen, Graham: „Roland Barthes“. Routledge, New York 2003, S. 74

²⁴ Vgl. Brune, Carlo: „Roland Barthes. Literatursemiotik und literarisches Schreiben“. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2003, S. 147

²⁵ Vgl. Madela, Marian: „Strategien postmoderner Dekanonisierung - Klassische russische Literatur in Viktor Pelevins „Čapaev i Pustota“ und „Generation ‚P‘““. Diplomarbeit, Wien 2009, S. 38

Somit verneint Kristeva die Existenz sowohl eines allgemeingültigen Zeichensystems, als auch einer absoluten Wahrheit, welche es verkörpern würde.²⁶ Ein solches Textmodell verlangt jedoch auch ein eigens darauf abgestimmtes Rezeptionsmodell:

„Lektüre bestünde nun darin, dass das lesende Subjekt sich zu solchen Sedimenten eines Sinnbildungsprozesses in eine Beziehung setzt. Ausgehend von seiner spezifischen Subjektstruktur verwandelt es sich diese Sedimente an, muss sie also bearbeiten und wird durch die Integration dieses Materials selbst transformiert. Lesen ist demnach [...] aktives, ja sogar aggressives, zerstörerisches Aneignen.“²⁷

Damit radikalisiert Kristeva den Begriff der Intertextualität, für dessen Einführung in seiner postmodernen Ausprägung sie maßgeblich verantwortlich ist²⁸:

„Denn eine solche Ausweitung des Textbegriffes bedeutet, dass praktisch jeder Text intertextuell ist und somit Intertextualität auch nicht mehr ein besonderer Attribut bestimmter Texte oder Textklassen ist, sondern mit der Textualität bereits gegeben.“²⁹

Indem Kristeva die Intertextualität als Eigenschaft auf im Prinzip alle existenten und potenziell möglichen Texte ausdehnt, dehnt sie auch den intertextuellen Kontext von einer Gruppe auf eine Menge von Texten aus, welche mathematisch gesprochen gegen unendlich strebt. Somit ist laut Kristeva nicht nur jeder Text mit allen anderen existenten Texten vernetzt, sondern auch in einen dynamischen Interaktionsprozess mit ihnen eingebunden.

2.4. Theoretische Ansätze zur Charakterisierung der Postmoderne

Im Folgenden soll das Werk führender Theoretiker und, sozusagen, Veteranen des postmodernen Diskurses vorgestellt werden. Anhand einer Einführung in ihre

²⁶ Vgl. Suchsland, Inge: „Julia Kristeva zur Einführung“. Junius, Hamburg 1992, S. 79 - 84

²⁷ Ebd., S. 82

²⁸ Vgl. Anonym: „Zur Intertextualität nach Gérard Genette. Studienarbeit“. GRIN Verlag, München 2003, S.3

²⁹ Ebd., S. 5

postmodernistischen Theorien soll eine Analyse der essentiellsten Inhalte des kulturellen Phänomens der Postmoderne stattfinden, um einen Überblick über die gängigsten theoretischen Ansätze hinsichtlich dieser Causa zu liefern.

2.4.1. Ihab Habib Hassan

Ist die Postmoderne nun aber eine Nachfolgeperiode zur Moderne oder ist es eine eigenständige und von ihr nur bedingt abhängige quasi parallel ablaufende künstlerische Haltung? Auf die Frage der temporären Abfolge dieser Phänomene und, damit verbunden, auf ihre jeweils signifikanten Merkmale, welche hinsichtlich einer komparatistischen Betrachtung beider Phänomene von Relevanz sein könnten, geht der Literaturwissenschaftler Ihab Habib Hassan ein.

Ihab Habib Hassan, geboren in Kairo, Ägypten, begann seine Bildungslaufbahn als Elektroingenieur, bevor er sich dem Studium der Literatur an der Pennsylvania University in den USA widmete, welches er 1953 mit einem Doktorat abschloss.³⁰

Sein Lebenswerk umfasst fünfzehn Bücher und über dreihundert Artikel.³¹ In vielen davon befasste er sich mit der Postmoderne und war um eine Definition dieses Phänomens bemüht. Hierzu zog er komparatistische Methoden heran, indem er die Postmoderne im Vergleich zu vorangegangenen literarischen Strömungen betrachtete, um mithilfe der im Rahmen dieser Analyse herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten und Unterschiede eine definierende Abgrenzung des letztgenannten Phänomens zu schaffen.

Insbesondere zwei seiner Werke finden im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit Beachtung: „The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature“ (1971) und „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“ (1987). Im Folgenden soll nun näher auf den Inhalt genannter Schriftstücke und ihre Kernthemen eingegangen werden.

2.4.1.1. Konzeptualisierung der Postmoderne

Eines der bekanntesten Schriftstücke Hassans stammt, wie oben erwähnt, aus dem letztgenannten Sammelband: es ist der vielzitierte Essay „Toward a concept of postmodernism“, welcher einen Versuch darstellt, einen konzeptuellen Umriss des

³⁰ Vgl. <http://www.ihabhassan.com/index.htm> (22.03.2011)

³¹ Ebd.

Phänomens der Postmoderne zu schaffen. Hierin stellt Hassan Schlüsselmerkmale der Moderne in einer tabellarischen Zusammenstellung ihren postmodernen Antipoden gegenüber, in einer Weise, dass jedes moderne Element ein Minimalpaar mit jeweils einem postmodernen Merkmal bildet. Der dabei entstehende Eindruck, Hassan wolle so die Postmoderne in polarer Opposition zur Moderne darstellen, wird vom Autor selbst in einem Interview mit Frank L. Cioffi widerlegt:

„Modernism does not suddenly cease so that Postmodernism may begin: they now coexist - in effect, I was saying that Postmodernism lies deeply within the body of Modernism.“³²

Im Rahmen des selben Interviews³³ führt er diesen Gedanken fort. Er postuliert eine Kontinuität bestimmter Themen, deren Anfänge er bereits in der Romantik wäht, wobei er die scheinbare Gegensätzlichkeit einiger von ihnen als „Mutation“, welche bei dem Übergang von einer Stilepoche zur nächsten entstanden ist, erklärt:

„Certain topics or problems or figures, however, do run from Romanticism, through Modernism, to Postmodernism, mutating all the while. For instance, Romantic Imagination becomes Modernist Consciousness becomes Postmodernist Language - from Imagination to Language, as master tropes. And the Romantic Self becomes the Modernist Ego becomes the Postmodernist empty Subject, itself a Discourse.“³⁴

Prägnanter drückt Hassan es in dem Essay „Postmodernism: a paracritical bibliograohy“ aus:

„Modernism does not suddenly cease so that Postmodernism may begin: they now coexist“³⁵.“³⁶

³² Cioffi, Frank L.: „Postmodernism, Etc...“, 11.1998 – 01.1999
http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm (22.03.2011)

³³ welches den Angaben auf der Internetseite Ihab Hassans nach vom November 1998 bis Januar 1999 gedauert haben und per Telefon und e-mail geführt worden sein soll.
Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Im Original kursiv hervorgehoben.

³⁶ Hassan, Ihab Habib: „Postmodernism: a paracritical bibliograohy“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987, S. 33

Hier folgt eine tabellarische Auflistung der Merkmale der Moderne, in deren Veränderung, oder, wenn man es so will, „Mutation“, Hassan das theoretische Herzstück der Moderne sieht:³⁷

| <i>Modernism</i> | <i>Postmodernism</i> |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Form (conjunctive, closed)</i> | <i>Antiform (disjunctive, open)</i> |
| <i>Purpose</i> | <i>Play</i> |
| <i>Design</i> | <i>Chance</i> |
| <i>Hierarchy</i> | <i>Anarchy</i> |
| <i>Mastery/Logos</i> | <i>Exhaustion/Silence</i> |
| <i>Art Object/Finished Work</i> | <i>Process/Performance/Happening</i> |
| <i>Distance</i> | <i>Participation</i> |
| <i>Creation/Totalization</i> | <i>Decreation/Deconstruction</i> |
| <i>Synthesis</i> | <i>Antithesis</i> |
| <i>Presence</i> | <i>Absence</i> |
| <i>Centering</i> | <i>Dispersal</i> |
| <i>Genre/Boundary</i> | <i>Text/Intertext</i> |
| <i>Semantics</i> | <i>Rhetoric</i> |
| <i>Paradigm</i> | <i>Syntagm</i> |
| <i>Hypotaxis</i> | <i>Parataxis</i> |

³⁷ Tabelle: Hassan, Ihab Habib: „Toward a concept of Postmodernism“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987, S. 91f

| | |
|-----------------------------------|--|
| <i>Metaphor</i> | <i>Metonymy</i> |
| <i>Selection</i> | <i>Combination</i> |
| <i>Root/Depth</i> | <i>Rhizome/Surface</i> |
| <i>Interpretation/Reading</i> | <i>Against Interpretation/Misreading</i> |
| <i>Signified</i> | <i>Signifier</i> |
| <i>Lisible(Readerly)</i> | <i>Scriptible (Writerly)</i> |
| <i>Narrative/ Grande Histoire</i> | <i>Anti-narrative/Petite Histoire</i> |
| <i>Master Code</i> | <i>Idiolect</i> |
| <i>Symptom</i> | <i>Desire</i> |
| <i>Type</i> | <i>Mutant</i> |
| <i>Paranoia</i> | <i>Schizophrenia</i> |
| <i>Origin/Cause</i> | <i>Difference-Differance/Trace</i> |
| <i>God the Father</i> | <i>The Holy Ghost</i> |
| <i>Metaphysics</i> | <i>Irony</i> |
| <i>Determinacy</i> | <i>Indeterminacy</i> |
| <i>Transcendence</i> | <i>Immanence</i> |

Bei einer analytischen Betrachtung der oben angeführten Paare scheinbar gegensätzlicher Begriffe lassen sich einige konzeptuelle Gemeinsamkeiten in den Oppositionen erkennen, auf die im Folgenden eingegangen wird.

2.4.1.2 Aufgabe der Form

Eine dieser signifikanten Gemeinsamkeit ist der Prozess der Loslösung von festgelegten Formen und Konventionen. Dieser lässt sich vor allem aus den Oppositionen Form – Antiform und Hierarchie – Anarchie herauslesen. Demnach stellt die Postmoderne ein Phänomen dar, im Rahmen dessen die Form in Fragmente zerfällt und den Anspruch, das Ziel eines künstlerischen Prozesses zu sein, vollends aufgeben muss. An dessen Stelle tritt der Vorgang des künstlerischen Prozesses an sich, welcher nun das Ziel künstlerischen Schaffens ist: Kunstobjekt/Vollendetes Werk vs. Prozess oder Darbietung, bzw. Geschehen an sich. Hier zeichnet sich, so Hassan, ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zur Moderne ab, welche vom Standpunkt der Postmoderne aus als zu formlastig und somit in der Konvention erstarrt angesehen wird:

„But if much of modernism appears hieratic, hypotactical, and formalist, postmodernism strikes us by contrast as playful, paratactical, and deconstructionist.“³⁸

Damit folgt auch die Aufgabe vieler bis dato vorherrschenden künstlerischen Konzepte wie zum Beispiel des Genre, an dessen Stelle der an sich Text als selbstbestimmter Vorgang der Rezeption sowie Segment des Intertextes tritt. Damit endet seine vorhergehende Existenz als mehr oder minder autarkes Element eines festgelegten Schemas, der ehemals formal und semantisch begrenzte Textkörper geht in einem Netz untereinander interagierenden, interdependenten Texte auf.

2.4.1.3. Fragmentierung des Ganzen

Mit der Loslösung von der Form ist untrennbar ein Vorgang verbunden, welcher dazu dient, feststehende Strukturen und Formen in ihre Bestandteile zu zerlegen. Hassan spricht da vom Prozess der „*Fragmentierung*“³⁹ des Ganzen als Quintessenz der Postmoderne:

³⁸ Ebd., S. 91

³⁹ Vgl. Ihab Habib Hassan: „Pluralism in postmodern literature and criticism“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987, S. 168

*„The postmodernist only disconnects; fragments is all he pretends to trust. [...] Hence his preference for montage, collage, the found or cut-up literary object, forparatactic over hypotactic forms, metonymy over metaphor, schizophrenia over paranoia.“*⁴⁰

Im Zusammenhang damit wird von Hassan das Verfahren der *Dekanonisierung* als Mittel zur Dekonstruktion festgelegter Konventionen und Autoritäten⁴¹ genannt. Bei der Definition dieses Verfahrens bezieht er sich in „Pluralism in postmodern literature and criticism“ auf Lyotard, indem er auf die Rückläufigkeit der Tendenz zum Metanarrativ sowie Abwendung von gesellschaftlichen Mastercodes hinweist und anstelle dessen die Hinwendung zum Spiel mit der Sprache, Entmystifizierung von Wissen und Kultur sowie Dekonstruktion der Sprache der Machteliten hervorhebt.⁴²

2.4.1.4. Unbestimmtheit

Nur durch die oben genannte Fragmentierung lässt sich der Zustand der Unbestimmtheit („*Indeterminacy*“⁴³) erreichen, welcher sowohl als Resultat als auch Begleiterscheinung dieses Prozesses identifiziert wird. Die Unbestimmtheit zeichnet sich dadurch aus, dass dem künstlerischen Ausdruck keine Konventionen auferlegt werden, sowohl bei der Wahl der Form und der Mittel als auch im Bezug auf die Formannahme an sich, da der Zwang, eine definierte Gestalt anzunehmen, fehlt - ein Umstand, welcher ein Höchstmaß an Dynamik durch Unbestimmtheit und damit kreativer Spannung gewährleistet.

Doch dieser Zustand der Unbestimmtheit verfügt noch über einen anderen, für Hassan weit signifikanteren Effekt: eine durch Dekonstruktion, Diskontinuität, Fragmentierung und andere dekompositorische Einflüsse⁴⁴ herbeigeführte Indeterminanz fungiert als „schwarzes Loch“, welches den gesamten westlichen kulturellen Diskurs in die Tiefen der Dekonstruktion zieht:

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. ebd., S 169

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Ebd., S. 168

⁴⁴ Vgl. Ihab Habib Hassan: „Toward a concept of Postmodernism“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987, S. 92

„Through all these signs moves a vast will to unmaking, affecting the body politic, the body cognitive, the erotic body, the individual psyche – the entire realm of discourse in the west.”⁴⁵

2.4.1.5. Immanenz

Als eine „zweite herausragende Tendenz der Postmoderne“⁴⁶ nennt Hassan ein Phänomen, welches er selbst als „*Immanence*“⁴⁷ bezeichnet. Darunter versteht er eine direkte Folge der menschlichen Fähigkeit zur Abstraktion: diese macht sich vor allem in der Tendenz zum symbolischen und schemenhaften Denken bemerkbar⁴⁸, was sich rückwirkend auf die Interpretation der Umwelt bei deren Rezeption durch den menschlichen Verstand auswirkt. Dazu eine Eigendefinition Hassans:

„[...] the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so become, increasingly, im-mediate, its own environment.”⁴⁹

Somit ist diese Immanenz laut Hassan eine der signifikantesten Merkmale der menschlichen Existenz als Wesen, welche sich selbst erst mithilfe des selbsterschaffenen kulturellen Hintergrundes zu definieren imstande sind, und deren Selbstverständnis vor allem auf der Sprache als wichtigstem kulturtragenden Element basiert:

„This poetic tendency may be evoked further by such soundry concepts as diffusion, dissemination, pulsion, interplay, communication, interdependence, which all derive from the emergence of human beings as language animals, homo picor or homo significans, gnostic creatures constituting themselves, and determinedly their universe, by symbols of their own making.”⁵⁰

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 93

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. Hassan, Ihab Habib: „Postmoderne heute“, in: Welsch, Wolfgang (Hsg.): „Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion“. VHC Acta humaniora, Weinheim 1988, S. 55

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

Im Zuge der Abstraktion und der Schaffung eines Systems von Symbolen, Hand in Hand mit dem Entstehen von Sprache einhergehend, erschafft sich der Mensch einen kodifizierten kulturellen Lebensraum, welcher von nun an als Container für seine Selbstdefinition und, damit verbunden, auch für kulturell bedingte Zeichen und deren Systeme fungiert:

„Languages [...] reconstitute the universe [...] into signs of their own making, turning nature into culture, and culture into an immanent semiotic system.“⁵¹

2.4.1.6. Kulturelle Bedeutung der Postmoderne nach Hassan

Hassan stellt in seinem Werk „The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature“ die Postmoderne, die er aufgrund ihres „*autodestruktiven, demonischen, nihilistischen negativen Echos*“⁵² in „The postmodern turn“ als „*literature of silence*“⁵³ bezeichnet, als Treibkraft der Erneuerung durch stete Revision kultureller Prämissen und traditioneller Denkmuster dar:

„Certainly, the powerful cultural assumptions generated by, say, Darwin, Marx, Baudelaire, Nietzsche, Cézanne, Debussy, Freud and Einstein still pervade the Western mind. Certainly those assumptions have been conceived, not once but many times - else history would repair itself, forever same. In this perspective, postmodernism may appear as a significant revision, if not an original épistémè, of twentieth-century Western societies.“⁵⁴

Damit positioniert Hassan die Postmoderne mit ihrer Tendenz zur Dekonstruktion und Dekanonisierung traditioneller Werte im Zentrum des kulturellen Gefüges der westlichen Zivilisation, indem sie direkt verantwortlich für die progressive Dynamik einer lebendigen, sich stets weiterentwickelnden Kultur nennt.

⁵¹ Hassan, Ihab Habib: „Pluralism in postmodern literature and criticism“, in: Hassan, Ihab Habib: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987, S. 173

⁵² Vgl. Hassan, Ihab Habib: „The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature“. Oxford Univ. Press, New York 1971, S. 248

⁵³ Vgl.: Hassan, Ihab Habib: „The Literature of Silence“, in: Hassan, Ihab Habib: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987, S. 3

⁵⁴ Ebd., S. 260

2.4.2. Jean-François Lyotard

Einer der geistigen Väter der Idee einer innovativen Postmoderne als Ablöse für die als in ihrem Innovationsbestreben erstarrte Moderne ist zweifelsohne der französische Philosoph und Literaturtheoretiker Jean-François Lyotard. Ausschlaggebend für die vorliegende Arbeit ist vor allem sein Werk „La condition postmoderne“ („Das postmoderne Wissen“⁵⁵) von essentieller Bedeutung, stand doch der Titel Pate für den Begriff „Postmoderne“, wie er heute verstanden wird.

In seinen Schriften ist die Ansicht vorherrschend, dass von der Idee der Vernunft als Triebfeder menschlicher kultureller Entwicklung Abkehr geübt werden soll, da diese, zum Teil auch bedingt durch die Ereignisse, welche das 20. Jahrhundert geprägt hatten, nicht mehr haltbar sei. Es sei richtiger, von der Seite des menschlichen Bewusstseins an die Frage der Kulturschöpfung heranzugehen, die bisher nur selten in diesem Zusammenhang erwähnt wurde. Er hat dabei Urinstinkte, Emotionen, das Freudsche „Es“, die so gebrandmarkten „niederen“ Impulse im Sinn. So gesehen, vollzieht die Beobachtung kulturspezifischer Phänomene bei Lyotard einen Schritt zur Seite, um dem Betrachter einen völlig neuen Blickwinkel zu bieten. Nicht mehr die Erkenntnis oder das Wissen ist dafür ausschlaggebend, sondern andere Faktoren, welche sich der bewussten Eigenreflexion entziehen und aus dem Unterbewusstsein heraufblicken. Rationale Betrachtung des Kunstbegriffes sowie dessen vernunftgeleitete Analyse hat der emotionsgeprägten, instinktiven Rezeption zu weichen:

*„[...] this is art, if ,this' engenders the pure feeling (disorder, the expectation of ist end, and the hope of ist transfer to a reciever) from which ,this' itself was born.“*⁵⁶

Des Weiteren sind es die in der Homogenität ihrer Konventionen und formeller Muster erstarrten Erzählstrukturen der Moderne, von denen sich Lyotard als Literaturwissenschaftler distanziert. So schreibt Madala in „Strategien postmoderner Dekanonisierung“:

⁵⁵ Lyotard, Jean-François: „Das postmoderne Wissen : ein Bericht“. Passagen-Verlag, Wien 1993

⁵⁶ Lyotard, Jean-François: „Toward the postmodern“. Humanities press, London 1993, S. 175

„Lyotard kritisiert die von Homogenität durchwirkte, auf großen Konsens angelegte Struktur der Moderne, die ihm zufolge die Züge einer apodiktischen Tendenz der Terrorisierung des Einzelnen im Dienste des Allgemeinen aufweist.“⁵⁷

Laut Lyotard bedürfe es einer Änderung des gesamten Systems der Bewertungen und Anschauungen. Anstelle der „Tyrannei“ formgebundener und in sich selbst erstarrter Erzählnormen soll ein Netzwerk aus kleineren Diskursen treten, Wortschöpfungen und Spiele statt ungelenker, narrativ gebundener Texte, und, damit verbunden, eine komplette Neubewertung von Identitäten, Werten, Traditionen und Rollen.⁵⁸

Auch Lyotard postuliert damit die Dekonstruktion künstlerischer Bollwerke als charakteristisch für die postmoderne Erzählung. Formell homogene Inhalte werden im Zuge des postmodernen Verarbeitungsprozesses in ihre Fragmente aufgespalten, von der Formalität der Norm entbunden, und können fortan als Bausteine neuer Erzählarten fungieren.

2.4.2.1. Das postmoderne Wissen

In seinem Werk „Das postmoderne Wissen“ widmet sich Lyotard der Narrativik aus der Sicht postmoderner Erzählungsbetrachtung. Er arbeitet mit den Begriffen „Wissen“ und „Legitimation“ in Bezug auf die Erzählung. Im Folgenden sollen diese näher definiert werden.

Unter dem Begriff „*Legitimation*“ wird die Berechtigung eines Sachverhaltes verstanden, als Wahrheit zu gelten. Lyotard drückt dies mit dem folgenden Gleichnis aus:

„Gibt es ein bürgerliches Gesetz, so drückt es sich damit aus: diese bestimmte Kategorie von Staatsbürgern muss diese bestimmte Art von Handlung setzen.“

⁵⁷ Madela, Marian: „Strategien postmoderner Dekanonisierung - Klassische russische Literatur in Viktor Pelevins „Čapaev i Pustota“ und „Generation ‚P‘““. Diplomarbeit, Wien 2009, S. 18

⁵⁸ Vgl. Ebd.

Die Legitimation ist der Prozess, durch welchen ein Gesetzgeber autorisiert wird, dieses Gesetz als Norm zu erlassen.“⁵⁹

Diese Legitimation bezieht sich vor allem auf den Wahrheitsanspruch des Wissens. Hierbei unterscheidet Lyotard vor allem zwei Arten des Wissens:

- **Szientifisches Wissen:** unter dieser Form des Wissens versteht Lyotard die Art von Wissen, welches Folge der Anwendung wissenschaftlicher Methodik der Verifikation oder Falsifikation einer Arbeitshypothese ist; es ist also wissenschaftliches Wissen. Dabei ist die Legitimation keinesfalls eindeutig gegeben - sie muß erst künstlich herbeigeführt werden.
- **Narratives Wissen:** Eine Legitimation ist in diesem Fall nicht notwendig. Hierbei handelt es sich um das Wissen in seiner narrativen Reinform, der von Erzählungen und Geschichten.

Es ist insbesondere das wissenschaftliche Wissen, das sich im Zeichen der Postmoderne weiterentwickelt, die Grundlagen der eigenen Legitimation erforscht und somit der Selbstbetrachtung eine im postmodernen Sinn signifikante Note Hassanscher Immanenz verleiht:

„[...] der auffallende Zug des postmodernen wissenschaftlichen Wissens besteht in der - jedoch expliziten - Immanenz des Diskurses über die Regeln, diese eine Gültigkeit ausmachen.“⁶⁰

Ferner geht Lyotard auch auf die eigentliche Natur der Entwicklung der Legitimationsfrage ein, welche unter Anderem ebenfalls eine metatextuelle Facette enthält:

„Die Wissenschaft entwickelt sich, und keiner bestreitet, dass sie sich entwickelt, indem sie diese Frage entwickelt. Und diese Frage selbst führt, indem sie sich

⁵⁹ Lyotard, Jean-François: „Das postmoderne Wissen: ein Bericht“. Passagen-Verlag, Wien 1993, S. 33f

⁶⁰ Ebd., S. 159

entwickelt, zu der Frage, das heißt zur Metafrage oder Legitimitätsfrage: Was ist dein ‚was ist es Wert‘ wert?“⁶¹

Mit der These von der Notwendigkeit der steten Eigenlegitimation des szientifischen Wissens bereichert Lyotard das Konzept der Postmoderne um eine weitere Facette hinsichtlich der Sensibilisierung der Wahrnehmung des Kunstproduktes, sei es eine bildliche Darstellung, eine Aufführung oder ein Text. Die Notwendigkeit der Legitimierung fügt der Rezeption eines postmodernen Kunstwerkes eine weitere Forderung hinzu: ein bewusstes Wahrnehmen ist es, welches es erst möglich macht, dass fragmentierte Inhalte, entstanden als Folge postmodernen Dekonstruktionsprozesses, während des eigentlichen Wahrnehmungsvorganges rekombiniert und semantisch neu besetzt werden können.

2.4.3. Jean Jacques Derrida

Für die Definition der Dekonstruktion als herausragendes Element der postmodernen Literaturlandschaft ist der Name Jean Jacques Derrida von besonderer Signifikanz.

Der in Algerien geborene französische Philosoph und Literaturwissenschaftler entwickelte ein Konzept der Dekonstruktion, welches sich vor allem durch das Hinterfragen sowie Umdenken des Modells von Signifikat und Signifikant von Ferdinand de Saussure hervortut. Es postuliert eine Definition des Bezeichneten, also des sprachlichen Zeichens, nicht durch die Realität, sondern vielmehr durch die Differenz zu anderen sprachlichen Zeichen, was durch die Ausrichtung der ideellen Bedeutung des Bezeichneten auf das Bezeichnende bedingt ist.⁶²

„Dieses Prinzip der Differenz berührt, als Bedingung der Signifikation, die Totalität des Zeichens, das heißt, die Seite des Signifié und die des Signifiant zugleich. Die Seite des Signifié ist die Vorstellung, die ideale Bedeutung; und

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Madela, Marian: „Strategien postmoderner Dekanonisierung - Klassische russische Literatur in Viktor Pelevins „Čapaev I Pustota“ und „Generation ‚P‘“. Diplomarbeit, Wien 2009, S. 20

das Signifiant das, was Saussure ‚Bild‘, ‚psychischen Ausdruck‘ eines materiellen, physikalischen, zum Beispiel lautlichen Phänomens nennt.“⁶³

Für Derrida ist dies ein Ansatzpunkt seiner Kritik an dieser, der kanonischen Form der Textrezeption. Als Klassifikation sei das Sprachsystem anfällig für Missdeutungen und führe zu Sackgassen in ihrer Argumentationsführung:

*„Da das Sprachsystem, das bei Saussure eine Klassifikation ist, nicht vom Himmel gefallen ist, wurden die Differenzen produziert, sind sie produzierte Effekte, deren Ursache ein Subjekt oder eine Substanz, eine Sache im allgemeinen, ein irgendwo gegenwärtiges und selbst dem Spiel der *différance* entweichendes Seiendes ist. Wenn eine solche Präsenz im Begriff von Ursache im allgemeinen in herkömmlicher Weise impliziert wäre, müsste man von einem Effekt ohne Ursache sprechen, so dass man bald überhaupt nicht mehr von einem Effekt spräche.“⁶⁴*

Deshalb stellt Derrida an sich den Anspruch, die so tradierte Beziehung zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnendem zu dekonstruieren und damit neu zu positionieren, um für ein neues und womöglich nicht solchermaßen durch Missverständnisse gefährdetes Konzept Raum zu schaffen. Dazu formuliert er den Begriff „*différance*“. Dieser bedeutet, dass aus dem statischen Bezug des Bezeichneten auf das Bezeichnende ein liquider und nicht stabiler Prozess wird. Auf diese Weise entsteht eine endlose Wechselwirkung der Differenzen, im Zuge dessen der Text als starres, formelles und in sich gekehrtes Zeichensystem zu einem dynamischen Zusammenspiel der Zeichen sowohl im intra- als auch im intertextuellem Rahmen wird, in welchem alle Zeichen aufeinander verweisen.⁶⁵

Für die Rezeption des Textes bedeutet das ein hohes Maß an Sensibilisierung hinsichtlich der Heterogenität des Metatextes. Anstelle der Wahrnehmung einzelner Texte als in sich starr geschlossener, in ihrem Bedeutungsbezug totalitäre Züge

⁶³ Derrida, Jacques: „Die *différance*“, in: Peter Engelmann (Hsg.): „Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart“. Reclam, Stuttgart 1990, S. 87

⁶⁴ Ebd., S. 89

⁶⁵ Vgl. Novotny, Maria: „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins. Die Re- und Entmythologisierungspraktiken“. Diplomarbeit, Wien 2000, S. 8

aufweisender Systeme, tritt die Verständnis des Textes als dynamisches Zeichennetzwerk.

Nowotny führt in ihrer Arbeit „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins“ einen weiteren, interpretationsspezifischen Ansatz zur Verständnis des Dekonstruktionsbegriffes von Derrida an, sie spricht von einem „beweglichen, differentiellen, den jeweiligen Kontexten entsprechenden Interpretieren“⁶⁶:

„Zusammenfassend kann man unter ‚Dekonstruktion‘ eine subversive Methode der Interpretation verstehen, die eine kritische Lektüre totalisierender und Heterogenes ausgrenzender Diskurse nahe legt.“⁶⁷

Dies bedeutet jedoch weder einen Zustand verspielter Anarchie, noch Aufhebung jeglicher Form im semiotischen Gefüge des Textes und Metatextes. Auch hinter dem Begriff der Dekonstruktion steht ein System, obgleich viel flüssiger und flexibler als jenes, welches es ablösen sollte:

„[...] deconstruction which for many has come to designate the content and style of Derrida's thinking, reveals to even a superficial examination, a well-ordered procedure, a step-by-step type of argumentation based on an acute awareness of level-distinctions, a marked thoroughness and regularity. [...] Deconstruction must be understood, we contend, as the attempt to ‚account‘, in a certain manner, for a heterogeneous variety or manifold of nonlogical contradictions and discursive equalities of all sorts that continues to haunt and fissure even the successful development of philosophical arguments and their systematic exposition.“⁶⁸

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass Derridas semiotisches Modell, welches sich als Ablöse für das für die Zwecke der Postmoderne ungeeignete, da allzu totalitäre Modell von Saussure versteht, es dem Zeichensystem des Textes ermöglicht, in Clustern des Metatextes zu agieren, anstelle nur im engen intratextuellem Rahmen

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 9

⁶⁸ Gasché, Rodolphe: „Infrastructures and Systematicity“, in: Sallis, John (Hsg): „Deconstruction and Philosophy“. University of Chicago Press, Chicago & London 1987, S. 3f

aktiv zu wirken. Durch die Dekonstruktion der kanonisierten Beziehung zwischen Signifié und Signifiant verliert das semiotische System des Textes seine binäre Struktur und geht über in Pluralismus und Heterogenität sich aufeinander beziehender sprachlicher Zeichen, was zu einer Änderung der Textrezeption im Sinne der Postmoderne führt.

2.4.4. Michail Epštejn

2.4.4.1. Das postmoderne „Hyper“

Als einer der führenden Literaturtheoretiker Russlands, befasste sich Michail Epštejn insbesondere mit den Eigenheiten der Postmoderne in ihren für die russische Kulturlandschaft spezifischen Gesetzmäßigkeiten, Regeln und Bezugssystemen. Ohne allzu viel dem nachfolgenden Kapitel, welches sich ebenfalls mit diesem Thema befasst, vorwegnehmen zu wollen, sollte an dieser Stelle auf sein Konzept des „Гипер“ als einem wichtigen Element bei der Transition von der Moderne zur Postmoderne⁶⁹ eingegangen werden. Darunter versteht er eine Übertreibung bei der Darstellung der Wirklichkeit in dem Bestreben, diese noch realistischer zu gestalten als die Realität selbst.

In seinem Werk „Postmodern v Rossii“⁷⁰ veranschaulicht er dies am Beispiel einer fotorealistischen Darstellung eines Gesichtes auf einer übergroßen Leinwand im entsprechend überlebensgroßen Maßstab. Dabei verblasst die Gesamtkomposition des eigentlichen Motivs vor dem Hintergrund übertriebener Detailtreue in Gestalt von detaillierter und entsprechend vergrößernden Darstellung von Fältchen und kleinster Hautunreinheiten:⁷¹

„Это и есть эффект ‚гипер‘ - реальность приобретает такие реальные черты, которые на самом деле навязываются техническими средствами ее воспроизведения.“⁷²

⁶⁹ Vgl. Epštejn, Michail N.: „Postmodern v Rossii“. Izd. R. Elenina, Moskva 2000, S.14

⁷⁰ Ebd., S.14

⁷¹ Vgl. ebd., S. 17

⁷² Ebd.

Diesen Effekt des „Hyper“ meint Epštejn jedoch auch in Bereichen zu sehen, welche nicht direkt im Kunstbereich, sondern in dessen Peripherie angesiedelt sind. Gemeint sind damit beispielsweise bestimmte Verhaltensebene des Soziums wie soziale Interaktion und Sexualität.

Insgesamt erwähnt Epštejn sechs solche Bereiche, in denen dieser Effekt zum Tragen kommt:⁷³

- **Hypertextualität (гипертекстуальность)** meint die Rezeption des „klinisch reinen“ Textes, also Textes bar jeglicher „unliterarischer“⁷⁴ Einflüsse wie biographischen Begebenheiten, historischen Bedeutsamkeit etc.
- **Hyperexistentialität (гиперэкзистенциальность):**
hierbei handelt es sich um die Herkunft des Bewusstseins der reinen Existenz aus einem übersteigerten abstrakten Denkvermögen.
- **Hypersexualität (гиперсексуальность)** thematisiert die Übersteigerung der Bedeutung von Sexualität in kulturellen, wissenschaftlichen oder sozialen Diskursen. Dies betrifft sowohl die von Freuds Schriften beeinflusste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Psyche und Überbetonung der Bedeutsamkeit der Libido, als auch den Stellenwert der Sexualität in Literatur und Populärkultur.
- Unter **Hypersozialität (гиперсоциальность)** versteht Epštejn eine Überbetonung des Stellenwertes sozialer Koexistenz gemäß während der kommunistischen Ära angestrebten Ideals, welches das Individuum als überholt betrachtet und Kollektivierung bis in den Alltag hinein forciert, währenddessen konkrete soziale Beziehungen daran zerbrechen.
- **Hypermaterialität (гиперматериальность):**
Materialismus wird in diesem Fall zum Ideal verklärt. Die Idee der Materie wird zu ihrem eigenen Simulakrum⁷⁵, sie ist ein Abbild ohne Original. Obwohl nicht real vorhanden, wird ein Scheinbild dieses Original vom Abbild selbst hergestellt und als solches ausgegeben. So entsteht das Phänomen des Abbildes einer eigens konstruierten Scheinrealität, welche jedoch über keinerlei Beziehung zur Realität selbst und den darin vorkommenden Objekten verfügt.

⁷³ Vgl. ebd., S. 19-30

⁷⁴ Ebd., S. 19

⁷⁵ Nach Jean Baudrillard, Roland Barthes, siehe Kap. 2.3.2.1.

- **Hyperrevolutionismus (гиперреволюционность):**

die Revolution, verstanden als Umbruch, scheint das geeignetste Mittel zur Schaffung von Hyperphänomenen zu sein, da ein extremes Gegensatz vom anderen ersetzt wird. Ein Sieg ist jedoch keiner Seite sicher, da der im Konflikt Überlegene durch den Drang zur Machterhaltung an eben jenes Mittel gebunden wird, welches ihm zum Sieg über die Gegenseite verhalf. Dadurch verkehrt er sich jedoch in sein Gegenteil: aus dem Revolutionär von einst wird die gegenwärtige machthabende Instanz. Als Beispiel dafür führt Epštejn die Hypersozialität des Kommunismus an:

„Коммунизм оказывается более пригодным для абсолютного самоутверждения одной-единственной всемогущей индивидуальности, чем любой предшествовавший ему индивидуализм.“⁷⁶

2.4.4.2. Vom „Hyper“ zu „Pseudo“

Epštejn zufolge teilt sich das Phänomen des „Hyper“, welches sinnstiftend für postmoderne Schaffensprozesse ist, in zwei Facetten. Am offensichtlichsten ist dabei das „Super“, das eine superlative Position im Vergleich mit gleichwertigen Elementen suggeriert. Das bedeutet, dass das in Frage kommende Element gleichartige Elemente in einer Hinsicht überragt. Jedoch steigert sich dieses Überragen im Falle des „Hyper“ stets in ein Übermaß. Dieses Übermaß charakterisiert Epštejn als Resultat des Kippens der besagten Sachverhalte in ein sogenanntes „Pseudo“:

„„Гипер“ - это такой „супер“, который самим избытком некоего качества преступает границу реальности и оказывается в зоне „псевдо“.“⁷⁷

Demonstriert sei am selben Beispiel des kommunistischen Wahns, das gesamte soziale Gefüge der Sowjetbevölkerung zu einem perfekt funktionierenden Kollektiv, unter vollendeter Nivellierung der Individualität des Einzelnen, umzugestalten. Das angestrebte Ideal bedingungslosen Zusammenhaltes nach Vorbild eines

⁷⁶ Ebd., S. 30

⁷⁷ Ebd., S. 31

Ameisenhaufens scheiterte dabei an der Realität, in der das besagte soziale Gefüge bis auf ihre elementarste Ebene, die Kernfamilie, zu bröckeln begann. So konnten beispielsweise Eltern wegen der immerwährenden Gefahr, denunziert zu werden, selbst ihren Kindern oder gar einander nicht mehr vertrauen.⁷⁸

Die Teilung in „*Super*“ und „*Pseudo*“ verleiht den Terminus „*Hyper*“ die Dichotomie einer Dialektik, die von Epštejn als „*postmoderne Dialektik*“⁷⁹ bezeichnet wird. Es ist die Dialektik der Thesis und der Antithesis, deren Wechselbeziehung darin besteht, dass das eine oft im anderen enthalten ist; sowie etwa ein revolutionäres Komitee, kaum an die Macht gekommen, Züge des *ancien régime* aufzuweisen beginnt, welche sich jedoch in ihrer Ausprägung mitunter als weit radikaler erweisen, als es bei seinen Vorgängern der Fall war.⁸⁰

2.5. Die Postmoderne in Russland

Das folgende Kapitel befasst sich mit der Frage, ob es einen Unterschied zwischen einerseits der Auffassung der Postmoderne im sowjetischen sowie postsowjetischen Russland und andererseits in der von dem Liberalismus der Moderne geprägten literarischen Tradition des Westens gibt.

Es scheint naheliegend, dass der Begriff der Postmoderne in einem politischen und gesellschaftlichen System, welches bedingt durch die Umwälzungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts sich zu einer mit der sogenannten „Freien Welt“ Westeuropas und Nordamerikas konkurrierende Parallelexistenz entwickelte und somit einen alternativen Weg in der kulturellen Entwicklung einschlug, anders geartet sein muss als dessen westliches Pendant. Es gilt vor allem zu berücksichtigen, dass diese Entwicklung unter dem Einfluss gänzlich anderer Prämissen stand und dass ihr in der Gestalt des kommunistischen Staatsapparates mitsamt der daraus resultierenden sozialistischen Wirklichkeit ein gänzlich anders geartetes kulturelles Bezugssystem als Hintergrund diente.

Eine der bedeutsamsten Ausprägung dieses Systems, welches der russischen Postmoderne als Ausgangspunkt dient, ist der sozialistische Realismus, den Aleksandr Morozov in seinem Beitrag zu der von Boris Groys mitherausgegebenen „Traumfabrik

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 26

⁷⁹ Ebd., S. 31

⁸⁰ Vgl. ebd.

Kommunismus“ als einen „Übergang zu einer staatlich gelenkter Massenkultur“⁸¹ bezeichnet, jedoch nicht ohne Folgendes anzumerken:

„In den Kreisen der sowjetischen ‚Sechziger‘ und ‚Siebziger‘[...] ließ man gern die spöttische Bemerkung fallen: ‚Was Sozialistischer Realismus ist, weiß eigentlich niemand‘. [...] Dieses angebliche Nichtwissen war wohl eher dem Brauch verpflichtet, im Hause des Gehängten nicht vom Strick zu sprechen.“⁸²

Der von permanenter Reglementierung durch den kommunistischen Kontrollapparat geprägte Begriff des sozialistischen Realismus bietet mit dessen Pathos sowjetisch-neuzeitlicher Heldensagen genug Motive, die von russischen Künstlern und Literaten mittels postmoderner Kunstgriffe wie beispielsweise Dekonstruktion, Dekanonisierung, Fragmentierung und Neukombination bereits dekonstruierter Inhalte nachbearbeitet wurden. Und so ist der Begriff der Postmoderne auch in der zeitgenössischen russischen Literaturrezeption omnipräsent, jedoch oftmals im pejorativen Kontext, so Rolf Herkelrath:

„Man stößt in der russischen Literaturkritik so häufig auf diesen Begriff wie seinerzeit auf den Begriff Sozialistischer Realismus. Und wie der Sozialistische Realismus in der Vergangenheit, dessen Methoden man beliebigen Texten anheftete, so wird heute die Postmoderne wie ein Etikett auf alles geklebt, was nach Meinung mancher Kritiker der sogenannten russischen Tradition widerspricht.“⁸³

Somit war dieser kulturelle Hintergrund, welcher die Entstehung der Postmoderne in Russland begleitete, vollkommen andersartig, als der Liberalismus der Moderne Westeuropas und Nordamerikas. Und genauso andersartig war auch die Reaktion der Künstler und Literaten darauf, welche Vorreiter der Postmoderne in der Sowjetunion waren.

⁸¹ Morozov, Aleksandr: „Der sozialistische Realismus als Fabrik des neuen Menschen“, in: Groys, Boris; Hollein, Max (Hsg.): „Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit“. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern - Ruit 2003, S. 112

⁸² Ebd., S. 65

⁸³ Herkelrath, Rolf: „Postmoderne und fundamentalistische Kritik“, in: Cheauré, Elisabeth (Hsg.): „Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film“. Berlin Verl. Arno Spitz GmbH, Berlin 1996, S. 91

Auswirkung und Erbe des oben geschilderten Sachverhaltes reicht noch in die postkommunistische Ära Russlands und hat großen Einfluss auch auf das Wirken zeitgenössischer Literaten. In ihrer Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe der Sowjetunion beschreiten sie einen postmodernen Weg, welcher sich anderer Vorbilder als ihr westliches Pendant bedient und andere Diskurse sowie einen eigenen literarischen und kulturellen Kanon als Gegenstand ihrer Neubewertung hat. Zu diesen Literaturschaffenden zählen neben Vladimir Sorokin, dessen Werk „Goluboe salo“ Gegenstand dieser Arbeit ist, auch andere namhafte Schriftsteller. Um nur einige Beispiele zu nennen: Viktor Pelevin vermengt in „Čapaev i Pustota“ den Kult um den legendären Kommandanten der Roten Armee Vasilij Čapaev mit grotesken Scheinrealitäten, Zeitsprüngen und buddhistischer Mystik, während in „Kys“ von Tatjana Tolstaja Puschkin als Ikone des postsozialistischen Selbstfindungstrips vor der Kulisse eines ins postapokalyptische Mittelalter zurückgebombten Russlands zitiert wird.

Boris Groys sieht den Grund für diese Sensibilisierung gegenüber der kommunistischen Vergangenheit Russlands unter anderem in der Tatsache, dass sich diese Epoche als ehemals unmittelbar existente Alltagsrealität im kulturellen Gedächtnis verankert hatte und somit eine dominante Stellung im historischen Bewusstsein Russlands einnehmen konnte. Ohne der Berücksichtigung dieser Tradition kommt auch im heutigen Russland kaum ein Diskurs zustande, womit die kommunistische Vergangenheit eine zentrale Stellung als historische Dominante einnimmt, während andere kulturelle Themen im Vergleich zu diesem verblassen. Jedoch ändert dies nichts an der Tatsache, dass die Zeit kommunistischer Herrschaft zur Vergangenheit des Landes gehört und somit nicht in der Lage ist, sich in zeitgenössischen künstlerischen und literarischen Diskursen aktiv zu positionieren. So schreibt Groys:

„Die Kultur des vorrevolutionären Russland, auf die viele zurückgreifen wollen, existiert nur in der Erinnerung und ist in der heutigen Welt auch nur von geringem Nutzen. Die Traditionen der alternativen oder inoffiziellen Kultur bieten ebenfalls keine Lösung.“⁸⁴

⁸⁴ Groys, Boris: „Die Erfindung Russlands“. Hanser Verlag, Wien, München 1995, S. 7

Und so entstanden bereits in der Sowjetzeit die im Folgenden beschriebenen Kunstströmungen, welche mehr oder weniger eindeutig der zur Postmoderne zu zählen sind. Sie waren und sind immer noch wegweisend für die Literaturgeschichte des postmodernen Russlands sowie für die Entwicklung postsowjetischer Literatur.

2.5.1. Sots-art

Unter dem Begriff „Sots-Art“ („*Сот-арт*“⁸⁵) wird gemeinhin ein Verfahren in der Kunst verstanden, dessen sich vor allem Vertreter der inoffiziellen Kunst der Sowjetunion bedienten. Seine Quintessenz liegt darin, sich der Elemente und Klischees der offiziellen Kunst des sozialistischen Realismus insofern zu bedienen, um eben diesen der Lächerlichkeit preiszugeben und somit die Bedeutsamkeit von dessen Kanon zu dekonstruieren. Dabei steht den Künstlern nicht nur das ausgiebige Repertoire kommunistischer Symbolsprache in Bild und Text zur Verfügung, sie machten sich auch die Tatsache zunutze, dass dieses bereits längst Bestandteil der Massenkultur geworden ist. Dazu schlussfolgert der russische Postmoderne-Forscher Boris Groys:

*„The Lenin and Stalin portraits with white slogans written on a red background [...] are just as closely associated with Soviet Russia and assimilated through the mass media and mass consciousness as the pyramids are associated with Egypt or Mickey Mouse and McDonald's are associated with the United States.“*⁸⁶

Auf dem fruchtbaren Boden der Ablehnung des offiziellen Kulturdiktats entstanden etliche Kunstrichtungen, von denen im Folgenden der Moskauer Konzeptualismus und die sogenannten „Medhermeneuten“ erwähnt werden sollen:

„На этой почве возникают разнообразные постмодернистские движения, например, российский концептуализм, который раскрывает природу советской реальности как идеологической химеры, как системы знаков,

⁸⁵ Dieser Begriff wurde erstmals von V. Komar und A. Melamid verwendet. Vgl. Skoropanova, I. S.: „Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskich fakul'tetov vuzov“. Izdatel'stvo Nauka, Moskva 2001, S. 193

⁸⁶ Groys, Boris: „Russian unofficial art“, in: Groys, Boris (Hsg.): „Postmodernism and the postsocialist condition“. University of California press, Berkeley, Calif. 2003, S. 60

*проецируемых на некое отсутствующее или пустое место ,означаемого’.*⁸⁷

Beachtenswert bei der Beschreibung dieser Kunstströmungen ist ihre selbstdefinierte, klare Oppositionsrolle zur Dissidentenliteratur, die von ihnen als weite Form der Ideologie verstanden, und deshalb abgelehnt wurde.⁸⁸

2.5.2. Moskauer Konzeptualismus

Zu den prominentesten Vertretern des sogenannten „Moskauer Konzeptualismus“, einer Strömung in der inoffiziellen Kunst der Sowjetunion, die in den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand, gehören die Vertreter der bildnerischen Künste Vitalij Komar und Aleksandr Melamid. Als Künstlerkollektiv bedienten sie sich der Mittel des Sots-art, indem sie Symbole der Sowjetzeit positiv verstärkten und teilweise bis zur Unkenntlichkeit aufblähten, bis diese metaphorische Blase aufplatzte. Ein gutes Beispiel dafür sind Darstellungen von Stalin inmitten von Musen oder von Stalin, der von einer Muse geküsst wird. Letzteres Gemälde trägt den ominösen Titel „Ursprung des Sozialistischen Realismus“⁸⁹. Im Kontext des Moskauer Konzeptualismus erwähnenswert ist ebenfalls die Kunst Ilja Kabakovs sowie die Gedichte von Dmitrij Prigov. Aus der Feder des Letzteren stammt auch die folgende Definition des Phänomens:

*„Собственно же концептуализм, возникнув как реакция на поп-арт с его фетишизацией предмета и масс-медиа, основным содержанием, пафосом своей деятельности объявил драматургию взаимоотношения предмета и языка описания, совокупление различных языков за спиной предметов, замещение, поглощение языком предмета и всю сумму проблем и эффектов, возникающих в пределах этой драматургии.“*⁹⁰

⁸⁷ Epštejn, Michail N. „Postmodern v Rossii“. Izd. R. Elenina, Moskva 2000, S.15

⁸⁸ Vgl. Novotny, Maria: „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins. Die Re- und Entmythologisierungspraktiken“. Diplomarbeit, Wien 2000, S. 21

⁸⁹ Vgl. Groys, Boris: „Russian unofficial art“, in: Groys, Boris (Hsg.): „Postmodernism and the postsocialist condition“. University of California press, Berkeley, Calif. 2003, Fig. 8f

⁹⁰ Prigov, D. A.: „Čto nado znat' o konceptualizme“ (Datum unbekannt)
<http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/> (22.03.2011)

2.5.3. Medizinische Hermeneutik

Die Künstlergruppe, welche unter dem Namen „Medizinische Hermeneutik“ bekannt wurde, verfasste Texte ohne inhaltliche Bedeutung, welche im Rahmen von Performanceaktionen gelesen wurden. Dabei nehmen diese Texte einen klaren Bezug auf die Sprache der Kommunistischen Partei und der sowjetischen Öffentlichkeit, indem sich ihre Verfasser dem Duktus der Partei sowie diversen kulturellen und ideologischen Diskursen entstammender Floskeln und sprachlicher Klischees bedienen:

„Gegen diese Sprachen, die sich Geltung verschaffen wollen, gehen die Medhermeneuten mit Erinnerungen aus den dadaistischen bzw. surrealistischen Manifesten vor, mit Poesie des Alltags, hazard objectif, Sprachautomatismen, Nonsens-Sketchs etc.“⁹¹

Sie verwendeten dabei das Verfahren der „Subversion durch Affirmation“⁹², worunter gemeinhin die Überschwemmung eines kodifizierten Zeichensystems durch eigene Zeichencodes hin zu einer aufgeblähten Hyperrealität verstanden wird, und setzten sich somit dekonstruktiv mit der konstruierten Realität des sowjetischen öffentlichen Sprache und dem künstlerischen Diskurs des Sozialistischen Realismus auseinander. Auch *„Probleme wie das Ende der Metaerzählungen, der Verlust der Mitte und die fließende Grenze zwischen Objekt und Subjekt“*⁹³ waren Gegenstand ihrer künstlerischen Tätigkeit, so Christine Engel.

⁹¹ Witte, Georg: „Russland als Psychotyp“, in: Cheauré, Elisabeth (Hrsg.): „Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film“. Berlin Verl. Arno Spitz GmbH, Berlin 1996, S. 69

⁹² Details siehe 3.2.3.1.

⁹³ Engel, Christine: „Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion“, in: „Wiener slawistisches Jahrbuch“, Nr. 43, Wien 1997, S. 55

3. Sorokin als postmoderner Schriftsteller

3.1. Leben und Werk⁹⁴

Vladimir Sorokin wurde am 7. August 1955 in Bykovo nahe Moskau geboren. Nach dem Schulabschluss inskribierte er an der Gubkin – Universität für Gas- und Erdöltechnik. Sein Berufsweg führte ihn jedoch bereits kurz nach dem Studium ins literarische Umfeld, unter anderem als Buchdesigner.⁹⁵ Etwa 50 Buchtitel wurden von ihm grafisch bearbeitet. Der Kontakt mit der Moskauer Konzeptualismus-Szene prägte Sorokins Interesse am literarischen Schaffen, welches bereits während der Studienzeit Anfang der 70-er Jahre in Form von ersten Publikationen in der Zeitschrift „Za kadry nefjannikov“ Ausdruck fand. Obwohl Sorokin in dem genannten Printmedium als Dichter debütierte, führte ihn der weitere Verlauf seiner Schriftstellerkarriere zur Prosa. In den 80-er Jahren entstanden erste Erzählungen, darunter auch 1983 der Roman „Očered“, der jedoch erst 1992 in Russland erschien. Davor wurden 1985 sechs Kurzgeschichten in der Pariser Zeitschrift „A-Ja“ veröffentlicht und im selben Jahr erschien „Očered“, ebenfalls in Paris, bei dem Verlag „Syntaxis“.

Während die ersten Auflagen von Sorokins Werken nur wenige Tausend Exemplare betrugen und die erste Auflage eines Erzählbandes gar vernichtet wurde⁹⁶, gelang Sorokin mit „Goluboe salo“ 1999 der kommerzielle Durchbruch. Der Erstausgabe bei dem Verlag „Ad marginem“ folgten einige Neuauflagen, auch die seiner früherer Werke, deren Absatzzahlen von dem frisch erworbenen hohen Popularitätsgrad des Autors profitierten. Dazu gehören beispielsweise die mittlerweile bekannten Romane „Norma“ (1979 - 1983, Erstveröffentlichung 1994), „Tridcataja ljubov' Mariny“ (1982 - 1984, Ev. 1995), „Roman“ (1985 - 1989, Ev. 1994), „Serdca četyrech“ (1991, Ev. 1994), und außerdem auch die Erzählsammlung „Pervyj Subbotnik“ (1979 - 1984, Ev. 1998 im Rahmen des Sammelbandes „Sobranie sočinenij v dvuch tomach“).

⁹⁴ Quelle: <http://www.srkn.ru/biography> (22.03.2011)

⁹⁵ Vgl. Klein, Erich: „Die Welt ist ein Rätsel“, in: „Falter“, Nr. 07, 2008
<http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=639>

⁹⁶ Vgl. Šatalov, Aleksandr: „Goluboe salo': gurmandstvo ili kannibalizm? Vladimir Sorokin v poiske utračennogo vremeni“, in: „Družba narodov“, Nr. 10, 1999
<http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/10/shatal.html> (22.03.2011)

Im Folgenden entstammten die Bestseller „Ljud“-Trilogie (2002 - 2005), „Den’ opričnika“ (2006) und der an das Setting des Letzteren anknüpfende Sammlung von Kurzgeschichten „Sacharnyj Kreml“ (2008) der Feder Sorokins. Neben der rein literarischen Tätigkeit zeichnete sich dieser auch als Autor zahlreicher Drehbücher und Theaterstücke aus, von denen einige bereits vor dessen kommerziellem Durchbruch entstanden und (teils im Ausland) veröffentlicht wurden.

Zu den markantesten Merkmalen von Sorokins Prosawerken gehören neben dem Spiel mit der Sprache, ob Mimikry des Schreibstils russischer Literaturklassiker, monströse Textklötze aus Versatzstücken des offiziellen sowjetischen Diskurses, oder Einsatz des Altrussischen in einem (retro-) futuristischen Szenario, die ausgeprägte Neigung zur Fäkalsprache, dem russischen Mat, und ausführlichen Schilderungen des Geschlechtsverkehrs. Gerade letzteres resultierte im Juli 2002 in einer Anzeige wegen Verbreitung von Pornographie, die jedoch aufgrund des Fehlens eines Tatbestandes abgewiesen wurde.⁹⁷ Hinter dieser Anzeige stand eine Putinnahe Jugendvereinigung, welche unter dem Namen „Iduš’ie vmesti“ den Anspruch erhoben, „die russische Gesellschaft von (moralisch) zersetzenden Elementen zu befreien“.

Sorokins Werke wurden in zehn Sprachen übersetzt, darunter auch ins Koreanische und Japanische. 2001 wurde ihm der „Narodnyj buker“ – Preis verliehen, sowie der Andrej Belyj - Preis *„für besondere Verdienste gegenüber russischer Literatur“*⁹⁸.

Derzeit ist Sorokin in Moskau wohnhaft. Den biographischen Angaben auf seiner Internetseite gemäß, ist verheiratet und hat zwei Zwillingstöchter.⁹⁹

3.2. Tragende Elemente im Werk Sorokins

Im Folgenden soll auf Stilmittel, Motive und künstlerische Verfahren eingegangen werden, die als typisch für das Werk Sorokins bezeichnet werden können.

⁹⁷ Vgl. <http://www.lenta.ru/culture/2003/04/24/sorokin/> (22.03.2011)

⁹⁸ Vgl. <http://www.srkn.ru/biography> (22.03.2011)

⁹⁹ Ebd.

3.2.1. Wirklichkeit als Denkkonstrukt

Aleksandr Genis vergleicht das Werk Sorokins, und insbesondere dessen Roman „Goluboe Salo“, mit einem Albtraum, aus dem es kein Erwachen gibt und auch keines geben kann:¹⁰⁰

„В каждой книге он исследует парализованный мир, в котором сюжет никуда не ведет. Ведь что бы мы ни делали во сне, явь от этого не изменится. Мы живем во сне, страдая от того, что нам не во что проснуться. Нам недоступна истинная действительность, а ту, что есть, щадить не стоит.“¹⁰¹

Im weiteren Verlauf des Essays „Strašny son“¹⁰² stellt Genis bewusst einen Vergleich mit einer anderen Größe der zeitgenössischen Postmoderne in Russland an: Viktor Pelevin.

„[...] опыт XX столетия - века массового общества - показал, что его ведущими и наиболее популярными в России авторами стали те, кто сумел оседлать жанры поп-культуры, приспособив их поэтику к своим целям. Так работал Борхес, превративший детектив в орудие метафизики. Так писал Набоков, скрестивший эротику с высокой иронией. Так писал Лем, сделавший из научной фантастики теологию. Так пишет Умберто Эко, переодевший семиотику в приключенческий роман. Так пишет - если это устаревшее слово еще подходит для гипертекстов - Милорад Павич, которому удалось соединить гносеологическую фантазмагорию с мыльной оперой. Вот тот контекст, в котором следует рассматривать книги Пелевина и Сорокина.“¹⁰³

¹⁰⁰ Vgl. Genis, Aleksandr: „Strašnyj son“, 10.1999
<http://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml> (22.03.2011)

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

Wie auch Pelevin, bedient sich Sorokin der Dekonstruktion des Zeit- und Raumkontinuums der Handlung. Folgendermaßen wird es von Madela unter Bezugnahme auf Pelevins „Čapaev i Pustota“ formuliert:

„Die genuin postmodernen Motive und Signa der Diskontinuität, des unchronologischen Handlungsablaufs und der Dekonstruktion finden sich damit bei „Čapaev I Pustota“ ebenso wieder, wie die der radikalen Pluralität von Zeit, Person und Raum, der individuellen und institutionellen Grenzüberschreitung.“¹⁰⁴

Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen Pelevin und Sorokin besteht jedoch im Zugang zur Realität. Während der erstere den illusorischen Charakter der Realität unterstreicht, womit er ein „Nichtsein“ im buddhistischen Sinne postuliert, geht der letztere von dem Modell einer Wirklichkeit aus, welche unerreichbar ist. Wenn pelevinsche Protagonisten die Existenz der Realität mit Ausdrucksmitteln des Textes verneinen, macht Sorokin seine Wirklichkeit durch die Dekonstruktion des sprachlichen Grundgerüsts des Textes unzugänglich, indem er sie kafkaesk mit einem Irrgarten aus monströsen Wortkonstrukten umgibt. Dazu meint Aleksandr Genis:

„Если Пелевин отрицает существование реальности, то Сорокин считает ее недоступной. Тема Пелевина - неразличение сна и яви. Сорокина волнует невозможность пробуждения.“¹⁰⁵

Dieses Verunmöglichen eines Erwachens rührt von einer Disposition Sorokins her, die Wirklichkeit in seinen Werken als Denkkonstrukt¹⁰⁶ zu präsentieren, welches sich in letzter Folge kaum vom Traumzustand unterscheidet. Seine Werke weisen die Tendenz auf, die Handlung in einer Folge von Aktionen fortzuführen, die jedoch in den seltensten Fällen zur inhaltlichen Kohärenz des Handlungsstranges beitragen und diesen

¹⁰⁴ Madela, Marian: „Strategien postmoderner Dekanonisierung - Klassische russische Literatur in Viktor Pelevins „Čapaev I Pustota“ und „Generation ‚P‘“. Diplomarbeit, Wien 2009, S. 100

¹⁰⁵ Genis, Aleksandr: „Strašnyj son“, 10.1999
<http://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml> (22.03.2011)

¹⁰⁶ Vgl. Engel, Christine: „Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion“, in: „Wiener slawistisches Jahrbuch“, Nr. 43, Wien 1997, S. 55

auf eine Reihe von Sprechakten reduzieren, welche, so Sylvia Sasse¹⁰⁷, von den Protagonisten der Texte als Machtinstrument eingesetzt werden. Ihre Sprachgewalt ist jedoch eine Illusion, da die Kraft ihrer Wirkung von Sorokin mittels sinnentleerter verbaler Versatzstücke verschiedener Diskurse aufgebaut wird, die ohne Einbindung an den inhaltlichen Kontext in den Text eingefügt werden, wodurch sowohl ihr Wahrheitsgehalt als auch ihr Realitätsbezug innerhalb des Textes auf Null gesetzt wird. Damit setzt sich Sorokin gleichzeitig sowohl mit der Macht der Sprache als Ausdruck der Wirklichkeit als auch mit der Illusion ihrer Wirkung, so Sasse¹⁰⁸, und somit mit der Unbegreiflichkeit der Realität auseinander.

3.2.2. Intertextualität: Stellenwert und Funktion im Werk Sorokins

Sowohl in dem hier zur Untersuchung vorliegenden Roman „Goluboe salo“, als auch in anderen Fällen, kommen mit auffallender Häufigkeit Textpassagen vor, deren Stil elementarisch an Texte anderer Schriftsteller gemahnt. Diese gehören meistens zum Kanon russischer Literatur, oder sind im literarischen Diskurs des sozialistischen Realismus beheimatet.

Die Auseinandersetzung sowohl mit Texten der russischen Klassik als auch der Sowjetära ist kennzeichnend für das Werk Sorokins.¹⁰⁹ Er selbst fungiert dabei als Autor im Sinne Roland Barthes',¹¹⁰ als Vermittler in einem mehrdimensionalen intertextuellen Raum, der Texte und Diskurse nach „Regeln, die durch schon immer vorhandene Sprache vorgegeben werden“¹¹¹ selektiert und kombiniert, so Christine Engel. Jedoch begnügt sich Sorokin nicht mit bloßem Kopieren dieser Texte, sondern fügt ihnen einen eigenen, häufig von obszönen oder gewalttätigen Motiven durchsetzten Ausdruck bei, wodurch diese Texte bis zu einem Zustand des Nonsens dekonstruiert werden, was ihm den Ruf eines „seriellen Vernichters von Texten“¹¹² einbrachte.

Bezugnehmend auf Sorokins Auseinandersetzung mit dem literarischen Ausdruck des Sozialistischen Realismus, postuliert I. S. Skoropanova in ihrem Werk

¹⁰⁷ Vgl. Sasse, Sylvia: „Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus“. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 196

¹⁰⁸ Ebd., S. 195

¹⁰⁹ Vgl. Kasper, Karl Heinz: „Vladimir Sorokin - Roman“, in: Gutschmidt, Karl (Mithsg.): „Der russische Roman“. Böhlau Verlag, Köln 2007, S. 474

¹¹⁰ Das Konzept vom „Tod des Autors“ von Roland Barthes, siehe 2.3.2.1.

¹¹¹ Vgl. Engel, Christine: „Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion“, in: „Wiener slawistisches Jahrbuch“, Nr. 43, Wien 1997, S. 59

¹¹² Ebd., S. 473

„Russkaja postmodernistskaja literatura“ einen Entautomatisierungsprozess der Wahrnehmung als Folge von Sorokins Verfahrensweise:

„[...] создав определенную иллюзию соцреалистической текстовой реальности, художник стремится к ее остранению посредством резкой, амотивированной смены стилового кода на контрастно противоположный, представляя ничем между собой не связанные фрагменты текста как единое абсурдистское целое.“¹¹³

Indem Sorokin die Texte anderer kopiert, gewinnt er Macht über den literarischen Diskurs, da dieses Mimikry fremder Stile ihm zu einer, wie Anne Krier es in ihrer Studienarbeit „Moskauer Konzeptualismus: 5 Essays zu Il'ja Kabakov, Dmitrij A. Prigov und Vladimir Sorokin“ ausdrückt, „*Metaposition*“¹¹⁴ im intertextuellen Raum verhilft.¹¹⁵ Es sei jedoch keineswegs gesagt, Sorokin würde die Texte nur zitieren oder einfach abschreiben. Er arbeitet weniger mit ihrem Inhalt, von dem nach der Bearbeitung durch Sorokin häufig einzig textueller Nonsens zurückbleibt, sondern setzt sich, wie es Sylvia Sasse in ihrem Werk „Texte in Aktion“¹¹⁶ ausdrückt, massiv mit ihrer Kodifizierung auseinander, indem er den Code des gesamten in Frage kommenden Diskurses verinnerlicht und diesen beim Wiedergeben verzerrt. Sasse formuliert es folgendermaßen:

„Er beherrscht nicht nur den Code, sondern überfüllt ihn und lässt seine Texte in ihrer Hyperrealität implodieren.“¹¹⁷

Dieser Vorgang bedeutet in Sorokins Fall, dass seine Texte zu einer Inszenierung ihres eigenen Inhaltes werden: der Verlauf der Erzählung wird von dem Sprechakt bestimmt und diesem gleichgesetzt.¹¹⁸ Gleichzeitig handelt es sich aber nicht um einzelne verschiedene Sprechakte, sondern meist um von Sprachschablonen,

¹¹³ Skoropanova, I. S.: „Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskich fakul'tetov vuzov“. Izdatel'stvo Nauka, Moskva 2001, S. 261

¹¹⁴ Vgl. Krier, Anne: „Moskauer Konzeptualismus: 5 Essays zu Il'ja Kabakov, Dmitrij A. Prigov und Vladimir Sorokin“. GRIN Verlag, Norderstedt 2007, S.16

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Vgl. Sasse, Sylvia: „Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus“. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 242f

¹¹⁷ Ebd., S. 243

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 193

Versatzstücken aus diversen Diskursen oder um eine repetitive Abfolge von Sprachfetzen, beziehungsweise auf identische Weise beschriebenen Handlungen.¹¹⁹ Neil Stewart bringt es in seinem Werk „Das schlechte Gewissen der Moderne“ wie folgt auf den Punkt:

*„Der Erzähler Sorokin inszeniert den automatisierten, sinnlosen Vollzug ‚vorgefertigter‘ Sprechhandlungen, diskursiver ready made.“*¹²⁰

Dank dieser Selbstinszenierung, gekleidet in Codes verschiedener literarischer Diskurse entwickeln Sorokins Texte ein Eigenleben, indem sie direkt auf die Struktur ihrer sprachlichen Ausdrucksform, das Bezeichnende, verweisen, wie Epštejn in „After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture“ bemerkt.¹²¹ Darin macht er nachfolgend den hauptsächlichen Unterschied zwischen Sorokinschem Ausdruck und dem literarischen Kanon aus:

*„The effect is completely different from that of reading Tolstoy or Turgenev, where signs are more or less transparent and direct us to the signified, in order to evoke specific feelings, thoughts, motivations.“*¹²²

Zusammengefasst lässt sich behaupten, dass Intertextualität bei Sorokin eine dekonstruktive Funktion übernimmt. Zitierte Schreibweisen und Codes literarischer Diskurse, vornehmlich des russischen Literaturkanons, der Kirchenschriften, und nicht zuletzt der Sowjetperiode¹²³, werden durch maßlose Übertreibung als parodistische Mittel und groteske Inszenierung relevanter Inhalte ad absurdum geführt, indem ihre monumentale Selbstwahrnehmung¹²⁴ und der Wirklichkeitsanspruch von Sorokin

¹¹⁹ Die Handlung des Romans „Roman“ endet beispielsweise mit einer langen Aufzählung identisch verlaufender Morde (siehe 3.2.3.5.), während der Text von „Mesjac v Dachau“ am Ende nur aus der Wiederholung des Wortes „nein“ besteht.

¹²⁰ Stewart, Neil (Hsg.): „Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968“. Böhlau Verlag, Köln 2006, S. 238

¹²¹ Vgl. Epštejn, Michail N.: „After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture“. University of Massachusetts Press 1995, S. 77

¹²² Ebd.

¹²³ Sowohl offizieller Diskurs kommunistischer Eliten als auch der inoffizielle Diskurs der Dissidentenliteratur, siehe 4.3.3.

¹²⁴ Christine Engel bezeichnet beispielsweise die klassische russische Literatur als „Steinbruch an Stilen und Denkmustern“. Engel, Christine: „Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion“, in: „Wiener slawistisches Jahrbuch“, Nr. 43, Wien 1997, S. 59

sowohl durch verstärkte Affirmation überladen als auch gleichzeitig durch den Einsatz profaner, pornographischer und, wie im Folgenden erörtert wird, obszöner Motive entwertet wird.

3.2.3. Obszönität und Gewaltdarstellung als Leitmotive im Werk Sorokins

3.2.3.1. Obszönität im Kontext der Postmoderne

Im Zusammenhang mit der literaturwissenschaftlichen Betrachtung nicht nur von „Goluboe salo“, sondern auch von Sorokins Gesamtwerk, fällt vor allem der überschwängliche Gebrauch von Themen und Motiven auf, welche, aus der Perspektive des durchschnittlichen Moralträgers gesehen, als obszön bezeichnet werden können.

Zum einen ist da der großzügige Einsatz des Mat, der dem Russischen wie auch anderen slawischen Sprachen eigenen obszönen Lexik, deren Gebrauch im Alltag verpönt ist und eher mit niedrigeren Gesellschaftsschichten assoziiert wird und darüber hinaus, vor allem im russischen Literaturdiskurs, einen deutlichen Tabubruch darstellt.

125

Zum Anderen ist das sexuelle Element nie nur angedeutet, sondern wird in vollstem Farbspektrum pornographischer Motive dargestellt, obgleich der jeweilige Akt an sich eher anorganisch und maschinell vollzogen wirkt. Durch Gebrauch medizinisch-anatomischen Vokabulars bei nahezu allen Beschreibungen sexueller Aktivitäten haftet den pornographischen Textstellen ein Eindruck distanzierter und affektloser Betrachtung an. Im Übrigen lässt sich dieser Umstand damit erklären, dass der Geschlechtsakt bei Sorokin, trotz seitenlangem Eingehen auf die Details des jeweiligen Koitus, sich stets als Subversion jenseits des Niveaus einer handelsüblichen Masturbationsvorlage entpuppt.¹²⁶

¹²⁵ Vgl. Friesen, Katharina: „Ekelhaftes Erlebnis - der Episodenroman ‚les Cent Vingt journées de Sodome‘ des Marquis de Sade im Vergleich mit der Erzählsammlung ‚der erste Subbotnik‘ von Vladimir Sorokin“. GRIN Verlag, Norderstedt 2007, S. 23

¹²⁶ Am Beispiel des Romans „Tridcataya ljubov' Mariny“: bei der Protagonistin handelt es sich um eine lesbische Frau, die in der Sowjetunion der 1980-er Jahre Sexualkontakte mit (männlichen) Dissidenten pflegt. Ihren ersten heterosexuellen Orgasmus hat sie jedoch ausgerechnet mit einem Parteisekretär. Dazu meint Brigitte Obermayr in „Man f... nur mit dem Herzen gut. Pornographien der Liebe bei Vladimir Sorokin“: „Der Parteisekretär einer sozialistischen Produktionsstätte fickt sie ins Paradies des neuen Sowjetmenschen.“ Obermayr, Brigitte: „Man f... nur mit dem Herzen gut. Pornographien der Liebe bei Vladimir Sorokin“, in: Metelmann, Jörg (Hsg.): „Porno-Pop: Sex in der Oberflächenwelt“. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, S. 113

Als ein weiterer unabkömmlicher Bestandteil, welcher für das Werk Sorokins bezeichnend ist, ist die Ästhetik diverser körperlicher Ausscheidungen, vor allem Fäkalien, zu benennen. Auf die Bedeutung dieses Elementes wird jedoch erst zum späteren Zeitpunkt eingegangen werden¹²⁷, weswegen es hier nur in dem Zusammenhang mit dem Motiv des Obszön-pornographischen¹²⁸ angeführt werden soll.

Im weiteren sollen nun einige Deutungsversuche der Präsenz pornographischer Inhalte in „ernstzunehmender“ Literatur aufgeführt werden, um der Interpretation des entsprechenden Anteil Sorokinscher Motivik mit einem theoretischen Grundgerüst zu versehen.

In ihrem Werk „Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity“¹²⁹ widmet sich Allison Pease der Frage, wie es nach Jahrzehnten, wenn nicht Jahrhunderten peinlichster Evasion des Subjektes der Sexualität seitens der Literatur möglich werden konnte, dass sich ehemalige Antonyme „Literatur“ und „Pornographie“ in einer produktiven Koexistenz zusammengebracht werden konnten:

„How did explicit sexual representations find their way into both literary and visual works in the twentieth century under the rubric of art?“¹³⁰

Festzuhalten ist an dieser Stelle vor allem das Verhältnis der beiden Begriffe zueinander innerhalb der Diskurse der Postmoderne und der Moderne. Was die Pornographie betrifft, so ist sie der Massenkultur zuzurechnen und disqualifiziert sich damit für die Liste der für die Moderne charakteristischer Züge.

„To be sure, if the aesthetic operated as a sublimation of the senses, pornography’s effort was to de-sublimate the senses.“¹³¹

Das behauptet Pease, während sie den Begriff der „Sublimierung“ im Freudschen Kontext als Transformation von Trieben in gesellschaftlich akzeptierte Verhaltensmuster gebraucht.¹³²

¹²⁷ siehe 3.2.4.3

¹²⁸ Beispielsweise die sexuelle Konnotation von Korpophagie

¹²⁹ Pease, Allison: „Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity“. Cambridge University Press, Cambridge 2000

¹³⁰ Ebd., S. xi

¹³¹ Ebd., S. 3

¹³² Vgl. ebd., S. 195

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, erscheint es logisch, dass pornographische Elemente sich insbesondere dazu eignen, durch ihre Integration in die Literatur den postmodernen Prozess der Dekonstruktion einzuleiten, da sich die Postmoderne, wie bereits früher erwähnt, unter anderem auch über die produktive Auseinandersetzung mit der Populärkultur als Antipode der sogenannten hohen Kunst¹³³ definiert.

Pease definiert die Anfänge der Pornographie im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts als Schaffung einer sexuellen Realität im textuellen Raum, um gesellschaftlich-religiöse Heuchelei der Tabuisierung anzuprangern¹³⁴:

*„Pornographic works [...] positioned the material of ‚truth‘ of sex against the ‚hypocritical‘ conventions of church and society.“*¹³⁵

Sorokin geht als wahres Kind der Postmoderne jedoch einen Schritt weiter und gleichzeitig zur Seite. Statt blindlings einen Frontalangriff nach dem anderen gegen verhasste Institutionen zu schleudern, benutzt die stellenweise extrem sexualisierte Motivik seiner Texte als Instrument subversiver Infiltration.

Motive wie Nekrophilie und -phagie, Mat, Verzehr von Fäkalien und Sexualverkehr unabhängig von Geschlecht, Zahl und Tierart interagieren mit seinem Werk als eine Art Virus, welcher vom Autor seinen Adressaten, darunter auch Polit-, Geschichts- und Literaturprominenz, unter die Haut ihres jeweiligen Textkörpers gespritzt wird und sich selbst in seinem dekonstruktivistischen Wirken überlassen wird. Unter seiner Einwirkung verlieren die Textfiguren ihre aus den (Geschichts-)Büchern vertraute Formen und schwellen zu solch grotesken übermythologisierten Gestalten an, dass sie jeglichen Rahmen der sich ursprünglich um sie rankenden Sagen sprengen und sich selbst somit demythologisieren. Wird beispielsweise Stalin, einer der Protagonisten von „Golboe salo“, im Text als Führer der freien Völker und Vater der Nation stilisiert, zum stöhnenden Lustknaben in der lüsternen Umarmung Chruščevs, bringt dieser Sexualakt die zuvor aufgebaute göttergleiche Aura der Figur mit einem Mal zum

¹³³ Vgl. Genis, Alexander: „Postmodernism and Sots-Realism“, in: Vladiv-Glover, Slobodanka (Hsg.): „Russian Postmodernism. New perspectives on Post - Soviet Culture“. Berghahn Books, New York 1999

¹³⁴ Vgl. Pease, Allison: „Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity“. Cambridge University Press, Cambridge 2000, S. 4

¹³⁵ Ebd., S. 5

Platzen. Dies ist beispielhaft für die „*absurdistische Explosion*“¹³⁶, ein Konzept, auf welches von Maria Novotny in ihrer Diplomarbeit mit dem Titel „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins. Die Re- und Entmythologisierungspraktiken“ im Rahmen der Abhandlung über die „*Subversion durch Affirmation*“¹³⁷ eingegangen wird:

*„Das Prinzip der Subversion durch Affirmation [...] kann man zuerst einmal als eine Zusammenführung von stereotypen Zeichen (die die jeweiligen Diskurse symbolisieren) verstehen, die in einem Bewusstsein unvereinbar sind. Die Mythen, durch solche Kollisionen ihrem gewohnten Platz im Bewusstsein entrissen, geraten so ins Wanken.“*¹³⁸

Dieses „Wanken“ kulminiert in der besagten „absurdistischen Explosion“, im Zuge deren sorgfältig aufgebaute Realitäten, so wie beispielsweise Recht, Ordnung und Macht bis hin zur Göttlichkeit, durch das Chaos des Absurden förmlich auseinandergerissen werden. Anstelle sozialistischer Mythen und der Erhabenheit literarischen Kanons treten bizarre ritualisierte sexuelle Praktiken, extremer Sadismus und eine wahre Fäkalienflut in den Vordergrund.¹³⁹

3.2.3.2. Ästhetik des Hässlichen

Der Diskurs um pornographische Elemente, Mat und sonstige plakative Zurschaustellung obszöner Inhalte im Sorokinschen Gesamtwerk beinhaltet vor allem ein enthusiastisches Eingehen auf das Fäkalmotiv, welches ein prominenter Bestandteil eines Prozesses ist, im Verlauf dessen allgemein als „hässlich“ verstandene Motive in die ästhetische Betrachtung gezogen werden. Gemeint damit ist beispielsweise die Einbindung der Resultate körperlicher Ausscheidungsprozesse, in den künstlerischen Prozess, ein Phänomen, mit welchem jede Untersuchung Sorokinschen Oeuvres konfrontiert wird.

¹³⁶ Novotny, Maria: „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins. Die Re- und Entmythologisierungspraktiken“. Diplomarbeit, Wien 2000, S. 27

¹³⁷ Ebd., S. 26

¹³⁸ Ebd., S. 26

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 27

„Seine Texte beginnen meist imitatorisch im Stil konventioneller Schreibmodelle, um an einem bestimmten Punkt umzukippen in eine von obszönem bzw. ekelerregendem Vokabular bestimmte, dabei emotionslose, Sprache. Sorokin dekonstruiert traditionelle ästhetische Diskurse dadurch, dass er unterschiedliche Lesarten von Textschablonen vorführt und widersprüchliche Lektüren eines Textes zusammenbringt, die sich gegenseitig zerstören.“¹⁴⁰

Das Motiv der Körperlichkeit ist ein fester Bestandteil der poetischen Sprache Sorokins. Wie bereits am Beispiel der „absurdistischen Explosion“ demonstriert, wird die Motivik des Hässlichen gerade an dem Punkt ins Geschehen gebracht, an dem der Text in einer Schablone nach Beispiel des Sozialistischen Realismus festgefahren zu sein scheint. Das Mimikry des offiziellen sowjetischen Literaturdiktats wird jäh von wahren Explosionen abstruser, unmotivierter Gewaltakte und ritualisierter Perversionen unterbrochen, wodurch der Diskurs des Sozialistischen Realismus ins Absurde wie in ein schwarzes Loch gesogen und somit einem Dekonstruktionsprozess unterzogen wird.

3.2.3.3. Das Motiv des Körperlichen

Eine prominente Position innerhalb des Spektrums der oben angeführten Motive des Hässlichen nimmt das Fäkalmotiv ein. Meist ist es eine Situation im sozialistischen Alltag, wie beispielsweise der Subbotnik in der gleichnamigen Erzählung Sorokins, aus der die Protagonisten herausbrechen, indem sie, wie beispielsweise in der genannten Erzählung, mit einem Furzwettbewerb beginnen.¹⁴¹ In anderen Texten, wie beispielsweise „Mesjac v Dachau“, beherrschen Körperausscheidungen und Flüssigkeiten als Satelliten extremster Akte von Sadismus und Masochismus die Szenerie. Der Protagonist, namensgleich mit dem Autor, steckt in einer Passage bis zum Kinn in einer übelriechender Brühe aus Maden und Exkrementen und wird dabei gezwungen, die toten Überreste eines jüdischen Jungen und eines russischen Mädchens zu verspeisen.

¹⁴⁰ Burkhart, Dagmar: „Körper und Zeichen in der russischen Literatur der Gegenwart. Vladimir Sorokin. Vladimir Makanin. Viktor Pelevin“, in: „Kultura“, Nr. 2, 08.2007

¹⁴¹ Vgl. ebd.

„[...] а потом вы объявили в репродуктор что я съел окорок русской девочки лены сергеевой ипил ее кровь [...] [...] и вязкая толстая с мою ногу струя коричневатая слизь с червями запах чудовищный потекло потекло тихо и вагнер и я прикован к днищу и потекло потекло господи и медленно медленно наполнялась теплая жижа с вялыми червями по живот по грудь по горло [...]“¹⁴²

Die oben angeführten Elemente führen uns dazu, das Panoptikum Sorokinscher Ekkelmotivik um Kannibalismus und Nekrophagie zu erweitern. Zusammen mit Korpophagie lässt sich eine gewisse Tendenz Sorokinscher Protagonisten feststellen, Körper und ihre Ausscheidungen oral zu verinnerlichen¹⁴³. Letztgenanntes deutet darauf hin, dass das Element des Körperlichen zusammen mit dem ihn begleitenden Unrat und der dem Fleisch eigenen Sterblichkeit von den handelnden Personen verschlungen, und dadurch vom Textkörper selbst einverleibt wird. Die dem Konflikt der „hehren“ Ideologie mit der „niederen“ fleischlichen Materie entwachsene Schockwirkung, welche durch die betont emotionslose und distanzierte Sprache des Erzählers noch verstärkt wird¹⁴⁴, bewirkt einen internen Dekonstruktionsvorgang des Textes, der sich selbst von Innen zerstört.

3.2.3.4. Obszöne Inhalte als Stilmittel der Dekonstruktion und Dekanonisierung

In ihrem Essay „Heterogenity and the Russian Post-Avant-Garde. The excremental Poetics of Vladimir Sorokin“¹⁴⁵ geht Slobodanka Vladiv-Glover besonders intensiv auf diesen Konflikt zwischen der Ideologie des sowjetischen Geistes und den Ausscheidungen des sowjetischen Körpers ein. Demnach soll der Hang zur plakativ-

¹⁴² Sorokin, Vladimir: „Mesjac v Dachau“, Zeitschriftvariante, in: „Segodnja“, Nr. 13 (Datum unbekannt) <http://here.ru/dancy/indust/dahau.htm> (22.03.2011)

¹⁴³ Der rituell-mechanisierte Vorgang dieser Handlungen, wobei das Motiv des Verschlingens von totem Fleisch oder körperlichen Unrats scheinbar die gesamte textuelle Umgebung der Protagonisten vereinnahmt und somit deren Schlund zum zentralen Thema macht, lässt sich inhaltlich mit Freuds Theorie der infantilen Sexualität in Verbindung bringen. Dieser Theorie nach durchläuft das Kind in seiner Entwicklung eine „orale Phase“, in der der Mund als zentrales Organ der Triebbefriedigung durch Einverleiben fungiert. Vgl. Machleidt, Wielant; Bauer, Manfred: „Psychiatrie, Psychosomatik und Psychotherapie“. Georg Thieme Verlag, 7. Auflage, Stuttgart 2004, S. 85

¹⁴⁴ Vgl.: Burkhart, Dagmar: „Körper und Zeichen in der russischen Literatur der Gegenwart. Vladimir Sorokin. Vladimir Makanin. Viktor Pelevin.“, in: „Kultura“, Nr. 2, 08.2007

¹⁴⁵ Vladiv-Glover, Slobodanka: „Heterogenity and the Russian Post-Avant-Garde. The excremental Poetics of Vladimir Sorokin“, in: Vladiv-Glover, Slobodanka (Hsg.): „Russian Postmodernizm: new perspectives on Post - Soviet Culture“. Berghahn Books, New York 1999

pornographischer Darstellung von Körperprozessen, dem „Exkrementalismus“¹⁴⁶, wie dieses Phänomen von Vladiv-Glover an einer Stelle bezeichnet wird, in der Tradition der russischen Post-Avantgarde verankert sein:

*„The paradigm of ‚excremental culture‘ has emerged in the works of the Russian post-avant-garde, represented by both the middle and younger generation of Russian writers, artists and filmmakers. Sots-art, a popular movement in Russian visual art, contains strong elements of excrementalism.“*¹⁴⁷

In ihren Ausführungen unterstreicht sie ebenso die Eigenschaft Sorokins, kanonische Elemente des sozialistischen Realismus sowie des russischen Literaturkanons im Allgemeinen zu dekonstruieren. Dazu parodiert er den Stil des Schreibens, des Redens oder gar eines ganzen literarischen Diskurses, indem er sämtliche Unterschiede zwischen „hohen“ und „niedrigen“ Texten aufhebt.¹⁴⁸ Er erreicht diese Aufhebung, indem er genannte Motive des Grauenhaften, Negativen, Perversen und Ekelhaften in vom reinen Stil her kanonische Texte einfügt, die sich dann selbst durch die entstehende Diskrepanz ad absurdum führen. Damit, so Vladiv-Glover, leert er seine Texte und lässt sie bar jeglicher ideologischen oder literarischen Codes¹⁴⁹:

*„His prose is thus a dramatization of pure nonsense, which is a relative of the futurists’ trans-sense or zaum: it is non-mimetic and portrays nothing but recycled clichés of earlier literary genres - be it those of socialist realism or Turgenev’s idylls.“*¹⁵⁰

Sorokin ist in seinem Dekonstruktionsbestreben äußerst fokussiert auf die explizite Darstellung des (gleichgeschlechtlichen) Sexualaktes und der Endresultate diverser körperlicher Vorgänge, wobei beide Elemente des öfteren miteinander kombiniert werden. Damit übt er eine Zersetzung nicht nur des erwähnten textuellen Kanons, sondern auch des sozialen Umfelds, in das dieser eingebettet ist. Durch mehrfache und schwerwiegende Verletzungen gesellschaftlicher Tabus lässt er den Text

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 272

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 275

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Ebd., S. 276

über dessen schriftliche Grenzen hinaus agieren, wodurch dieser durch die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ein Eigenleben als Intertext entwickelt. Sorokin selbst äußert sich wie folgt zum Thema Tabubruch:

„Tabuzonen ziehen mich an [...] es gefällt mir, da einzudringen. Dort ist lebendiges Fleisch, das man essen kann, indem man dieses Tabu zerstört.“¹⁵¹

Mit dem Gebrauch von obszönen Motiven, wie der Beschreibung exotischer Sexpraktiken, oder Verwendung von Mat, setzt sich Sorokin mit der Dekonstruktion der Form auseinander, indem er diese zum Wegbereiter des zu vermittelnden Inhaltes macht. Die Beziehung zwischen Form und Inhalt wird wie folgt von Katharina Friesen umschrieben:

„Bei Sorokin ist die Form jedoch nicht wie bei de Sade eine Mauer, die überwunden werden muss, um an den gewünschten affizierenden Inhalt zu gelangen, sie ist vielmehr der breite Pfad zu diesem Inhalt. [...] Der dissoziierende, entgrenzte Rausch auf der inhaltlichen Ebene bemächtigt sich oft der Form und affiziert über diese den Rezipienten mit diversen Gefühlen und Reaktionen, die den Leser förmlich anspringen.“¹⁵²

In seiner Dekonstruktion der Form eines Textes und ihrer Rekombination mittels der Elemente des Inhaltes vollzieht Sorokins Text nicht nur einen performativen Akt, im Zuge dessen der Leser als Rezipient in einen affektierten Zustand versetzt wird. Es findet vielmehr ein Eingriff in die sprachlichen Muster des literarischen Diskurses und somit ein Prozess dessen Dekanonisierung statt. Induziert wird dieser Prozess durch die Anpassung der Sprachmuster dieses Diskurses an Sorokins profane und obszöne Ausdrucksmittel des Inhaltes seiner Texte. Sorokin selbst spricht von einer „Erneuerung der (Literatur-) Sprache“:

¹⁵¹ Kunisch, Hans-Peter: „Die Angelegenheit Sorokin...“, in: „Die ZEIT“, Nr 46, 2000
http://www.zeit.de/2000/46/Die_Angelegenheit_Sorokin_ (22.03.2011)

¹⁵² Friesen, Katharina: „Ekelhaftes Erlebnis - der Episodenroman ‚les Cent Vingt journées de Sodome‘ des Marquis de Sade im Vergleich mit der Erzählsammlung ‚der erste Subbotnik‘ von Vladimir Sorokin“. GRIN Verlag, Norderstedt 2007, S. 23

„У меня более простая метафора. Наверное, я всего лишь немного обновил литературный язык, расширил инструментарий. Возьмем XIX век, ‚Войну и мир‘, великий роман, где описана великая битва - Бородино. Там тысячи мужиков дерутся насмерть - и ни одного матерного слова! Но это же нонсенс!“¹⁵³

3.2.3.5. Gewaltdarstellung als ästhetisches Verfahren¹⁵⁴

Kennzeichnend für das Werk Sorokins sind, neben den zuvor erwähnten obszönen und ekelerregenden Motiven, Darstellungen extremster Gewalt. So endet, nur um ein Beispiel zu nennen, die Handlung des Romans „Roman“ mit einer Blutorgie bestehend aus repetitiven, vom Wortlaut ihrer Beschreibung her beinahe identischen, Tötungshandlungen:

„Иван Иванович стонал и шевелил руками. Роман ударил Ивана Ивановича топором по голове. Иван Иванович шевелил руками. Роман ударил Ивана Ивановича топором по голове. Иван Иванович перестал шевелить руками. Роман ударил Ивана Ивановича топором по голове. Иван Иванович не двигался.“¹⁵⁵

Die Interpretation solcher Gewaltszenen sowie eine Analyse hinsichtlich ihrer literarischen Funktion alterniert je nach Text und Sujet. Gefragt nach der Bedeutung einer der radikalsten Szenen seines Werkes „Norma“, in der einer der Protagonisten den Koitus mit der Gehirnmasse einer Frau, deren Kopf von einer Kreissäge zerteilt wurde, vollzieht, bezeichnet Sorokin diese als humoristische Metapher für „Gehirnfick“¹⁵⁶. Im weiteren Verlauf des Interviews, im Rahmen dessen die Frage gestellt wurde, bezeichnet er diese Stelle, die hier stellvertretend für die Gewalt im Gesamtwerk

¹⁵³ Sorokin, Vladimir: „My vse otravleny literaturoj“, 01.2004
<http://www.arba.ru/art/849/7> (22.03.2011)

¹⁵⁴ Vgl. Bohrer, Karl Heinz: „Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren“, in: Grimminger, Rolf (Hsg.): „Kunst, Macht, Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität“. Wilhelm Fink Verlag, München 2000, S. 25

¹⁵⁵ Sorokin, Vladimir: „Roman“. B.S.G. - PRESS, Moskva 2000, S. 546

¹⁵⁶ Russ.: *мозгоебство*. Vgl. Sorokin, Vladimir: „My vse otravleny literaturoj“, 01.2004
<http://www.arba.ru/art/849/7> (22.03.2011)

Sorokins erwähnt wird, als eine Art Spiel mit den Grenzen des Textes, ja sogar als Läuterung durch Humor. Dazu der originale Wortlaut des Interviews:

„[...] всего лишь испытание бумаги на прочность: что она может выдержать. Проверка литературы на ее пределы - если ударить молотом, что с ней будет? Для меня этот роман - как души Шарко. Он, в общем, культурно-терапевтический характер носит. Кто-то мне говорил: прихожу домой, все надоело, люди надоели, а считаешь такую вещь - и будто в бане побывал. Так что, наверное, это действительно юмор.“¹⁵⁷

Von der Gewalt als ästhetischem Verfahren lässt sich in diesem Zusammenhang natürlich nur dann sprechen, wenn bei der Betrachtung der Gewaltdarstellungen die Dynamik der entsprechenden Sprechakte als Ausdruck textlicher Form im Mittelpunkt steht, und weniger der Inhalt entsprechender Textstellen.¹⁵⁸ Es ist demnach nicht davon die Rede, wie Gewalt, oder vom Standpunkt der Opfer und Täter aus gesehen, *„das Schmerzvolle die Ästhetik des Textes gestaltet“*¹⁵⁹, sondern vielmehr davon, wie sich Sorokins teilweise überzogene Gewaltphantasien auf den Text an sich auswirken.

Das vorher angeführte Beispiel aus dem Roman „Roman“ zeigt den Tötungsakt als sich stets wiederholende Schleife, im Zuge derer alle Charaktere, die zuvor sorgsam unter Einfluss der Tradition des klassischen russischen Romans¹⁶⁰ in die Handlung eingeführt wurden, ein gewaltsames Ende durch die Hand des Protagonisten nehmen. Dabei wird der Handlungsrahmen vom Textkörper gelöst und schließlich vollends aufgehoben, der Text fungiert nur noch als *„hermetisch abgeriegelter, rein literarischer Raum“*¹⁶¹, nur innerhalb dessen die Protagonisten des Romans eine Daseinsberechtigung haben.

Auch in dem dieser Untersuchung zugrunde liegendem Text des Romans „Goluboe salo“ ist die Funktion der Gewaltszenen als textimmanentes dekonstruktives

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. Bohrer, Karl Heinz: „Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren“, in: Grimminger, Rolf (Hsg.): „Kunst, Macht, Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität“. Wilhelm Fink Verlag, München 2000, S. 25

¹⁵⁹ Hermann, Iris: „Gewalt als Schmerz“, in: Grimminger, Rolf (Hsg.): „Kunst, Macht, Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität“. Wilhelm Fink Verlag, München 2000, S. 47

¹⁶⁰ Vgl. Stewart, Neil (Hsg.): „Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968“. Böhlau Verlag, Köln 2006, S. 252

¹⁶¹ Ebd., S. 253

Element nicht fremd. Wie sich anhand der nachfolgenden Analyse zeigen wird, werden wichtige Brüche in der Handlung durch Zerstörungs- und Tötungsakte der Protagonisten markiert. Gegen Ende des Romans kommt es sogar zur Zerstörung des gesamten Universums und dessen Assimilation durch das unabdingbar wachsende Gehirn Stalins.

In Sorokins Texten ist Gewalt und deren Darstellung ein literarisches und, ferner, ästhetisches Verfahren. Sein Zweck erfüllt sich in der formellen Auseinandersetzung mit den Diskursen, deren Dekonstruktion Hauptaugenmerk entsprechender Texte ist. Indem seine Protagonisten Akte extremster Gewalt vollführen, ohne aus der ihnen zugedachten Rolle als Träger dieser Diskurse zu kommen, führen sie eben diese Diskurse ad absurdum. Auch der inhaltliche Verlauf der Handlung wird durch diese Textstellen, welche von unvorstellbarer und vor allem sinnentleerter Grausamkeit der handelnden Personen in einem als „normal“ deklarierten Raum zeugen, nivelliert. Mit der Dekonstruktion der inhaltlichen Integrität und Kohärenz der im Text konstruierten Realität wird das Hauptaugenmerk des literarischen Geschehens von der Handlungsebene auf die rein formell-semiotische Ebene des Textes übertragen. Hier findet schlussendlich der bereits besprochene Prozess der Dekodierung und anschließende Neuzusammensetzung der Diskursfragmente, welcher eine Desintegration betreffender Diskurse zur Folge hat, statt.

4. Plot und Analyse ausgewählter Motive

4.1 Zur Einführung

Im folgenden Kapitel wird, nach einem Umriss des Handlungsplots, auf ausgewählte Motive des Romans „Goluboe salo“ eingegangen. Diese sollen auf Merkmale untersucht werden, die darauf hinweisen, dass diese Motive stellvertretend für bestimmte Diskurse in die Handlung eingebaut wurden, weshalb sich deren postmodernistische Verarbeitung im Text rückwirkend auf den Diskurs ausweitet, als dessen Motiv sie gewertet werden.

Die Auswahl dieser Motive erfolgt beziehungsweise auf ihre Relevanz für das Sujet des Romans. Stalin und Chruščev beispielsweise sind nicht nur reale historische Größen, sondern auch für den Verlauf zumindest eines Handlungsstranges von tragender Bedeutung, weswegen sie auch zur Analyse ausgewählt wurden. Eng mit Stalin verbunden ist auch das Zerrbild von Anna Achmatova sowie einiger anderer Größen des russischen literarischen Kanons, was auch ihre Erwähnung unablässig macht. Ein wichtiges, und deshalb genauerer Analyse unterzogenes, Motiv des russischen religiösen Diskurses ist die obskure Sekte der „Zemlejoby“, zu deutsch: „Erdrämmler“.

Ausgelassen wurden hingegen Motive, welche entweder vom analytischen Standpunkt aus keine neuen Erkenntnisse generieren, oder für die Handlung nur von zweitrangiger Relevanz zu sein scheinen. Dazu gehört beispielsweise die Elite des Dritten Reiches, welche im Gefolge des mit Zauberkräften ausgestatteten Hitlers lediglich als spiegelbildliches Widerpart zur Kremlelite zu fungieren scheint, sowie nur in Nebenrollen vorkommende Figuren der Familienmitglieder Stalins.

4.2. Plot

Die Handlung von „Goluboe Salo“ verläuft extrem nichtlinear und vollführt mehrere Brüche in deren Kontinuität. Im Verlauf der Erzählung wird nicht nur der Erzählstil und die Erzählperspektive mehrfach gewechselt, der Wechsel betrifft ebenfalls das gesamte Szenario, welches als Hintergrund der Handlung fungiert. Zwecks eines besseren thematischen Überblicks wird der Plot des Romans an dieser Stelle in

drei Teile gegliedert. Die Aufteilung erfolgt nach Kriterien wie Erzählstil, Ort- und Zeit der Handlung sowie Erzählperspektive. Zieht man alle genannten Kriterien in Betracht, lässt sich der Text in folgende Abschnitte gliedern:

Zunächst ist ein Klonlabor im Sibirien des 21. Jahrhunderts Schauplatz der Handlung. Hier finden geheime und, etlichen Andeutungen im Text zufolge, illegale genetische Experimente statt. Es werden Klone namhafter Schriftsteller des russischen Literaturkanons gezüchtet, die in einem Schreibrausch mehr oder minder groteske Parodien auf Werke ihrer originalen Vorgänger herstellen. Während des anschließend eintretenden Trancezustandes sondern sie eine Substanz ab, die als „himmelblauer Speck“ bezeichnet wird. Über den genauen Verwendungszweck dieser Substanz lässt der Text den Leser im Unklaren, mit der Ausnahme einiger vagen Andeutungen. Einigermassen gewiss ist nur, dass diese Substanz sehr wertvoll ist. Der Anfang dieses ersten Abschnittes der Handlung wird in der Form eines Briefromans wiedergegeben, obwohl zum Ende eine konventionellere Erzählweise zum tragen kommt. Hauptprotagonist und Ich-Erzähler ist Boris Gloger, ein zugereister Biolinguist, der seinen zurückgelassenen Geliebten in Briefform über die Vorgänge im Laborkomplex informiert. Dabei verwendet er einen fiktiven Slang, welcher zwar die russische Sprache als Basis hat, jedoch stark mit chinesischen Ausdrücken sowie deutschen und englischen Begriffen vermengt ist.

Der Abbruch des zweiten Abschnittes erfolgt unvermittelt während der Schilderung einer Party, die von den Mitgliedern des Laborpersonals veranstaltet wird. Der Fokus der Handlung verlässt Gloger und wird auf das Überfallskommando der Sekte der Zemlejoby zentriert, die zwecks gewaltsamer Entwendung des himmelblauen Specks in das Labor eindringt. Es handelt sich dabei um die Vertreter einer religiösen Gruppierung, welche im Sprachgebrauch und Ritus entfernt an die orthodoxe Kirche angelehnt ist und der ritualisierten sexuellen Vereinigung mit der Russischen Erde frönt. Im Zuge der Kampfhandlungen, die aus Anlass des Diebstahls stattfinden, wird das gesamte Labor- und das Wachpersonal, einschließlich Gloger, zum Opfer eines Massakers. Ab hier durchläuft die geheimnisvolle Substanz eine Art Spießbrutenlauf in Richtung Hierarchiespitze der streng patriarchalen Sekte, indem sie von einer Instanz zur nächsten, noch machtvoller und abstruser als die vorhergehende, weitergereicht wird. Aufgrund des terraphilen Charakters der Organisation befindet sich die Spitze der Machtpyramide tief unter der Erdoberfläche; dort wird der Speck in die Obhut des

„Kindchens“ Vil, eines Mutanten mit überproportional großen Genitalien, überreicht und auf eine Zeitreise in das Jahr 1954 geschickt.

Der eingefrorene Vil landet mitsamt dem Koffer mit dem himmelblauen Speck in dem Jahr 1954 einer alternativen Zeitlinie, in der Stalin mit Hitler ein Friedensabkommen unterschrieben hat und gemeinsam mit dem neuen Verbündeten einen atomaren Schlag gegen Großbritannien ausführte. In dieser Welt ist Josef Stalin ein Mann von imposantem Äußeren, eine charismatische Persönlichkeit, die von einer mythischen Aura umgeben ist. Selbst die Befriedigung seiner Drogensucht stellt ein beinahe sakrales Ritual dar. Ein Nebenstrang der Handlung zeigt eine hässliche Alte, die unter Schmerzen ein schwarzes Ei gebiert, welches eines von sechs auserwählten Kindern essen muss, um der Alten Erbe antreten zu können.

Mit dem himmelblauen Speck, seinem Liebhaber Chruščev und der Familie flieht Stalin vor einer „Palastintrige“ nach Deutschland, wo er von Hitler persönlich auf dessen Schloss in den Alpen empfangen wird. Hitler hintergeht Stalin, um in den Besitz des Specks zu gelangen, letzterer spritzt sich jedoch im allerletzten Augenblick die Substanz in flüssigem Aggregatzustand ins Gehirn, woraufhin dieses unaufhaltsam zu wachsen anfängt und bald das ganze Universum ausfüllt.

Etliche Milliarden Jahre später schrumpft es auf seine normale Größe, diesmal im Kopf eines, zumindest äußerlich, historisch korrekten Stalin. Dieser ist gerade dabei, für den Geliebten von Boris Gloger einen Ballumhang aus himmelblauem Speck herzustellen.

4.3. Dekonstruktion historischer Persönlichkeiten aus Politik und Literatur

Der Teil der Handlung, welcher im Moskau der 50-er Jahre angesiedelt ist, spaltet sich in zwei Handlungsstränge. Während in einem von diesen sich der Himmelblaue Speck auf eine abenteuerliche Odyssee inmitten des Politbüros der Kommunistischen Partei begibt, werden im anderen auserwählte Waisen- bzw. Straßenkinder Empfänger eines monströsen Erbes einer absonderlichen alten Frau. Beide Stränge haben jedoch eines gemeinsam: sie beherbergen eine Reihe von Persönlichkeiten mit mehr oder weniger historisch bedeutsame Namen, von denen Stalin und Hitler wohl dem breitesten Publikum ein Begriff ist. Diese Charaktere als historische Persönlichkeiten zu bezeichnen, wie das die Überschrift suggeriert, wäre

etwas verfrüht, bevor nicht ein näherer Blick auf sie geworfen wurde. Denn bei näherer Betrachtung fällt folgendes auf: die Beschreibung zumindest einiger dieser Charaktere stimmt nicht mit dem Bild überein, welches uns das historische Fachwissen von ihnen vermittelt.

Auch in diesem Fall werden Motive dekodiert, dekonstruiert und dekanonisiert. Die Charaktere werden nicht nur verfremdet, sondern allein der Name übriggelassen, welchem ein Konnex zu einem vom historische Vorbild völlig unterschiedlicher Personen- und Charakterbeschreibung zugeordnet wird. So formuliert es Michail Rabovskij in seinem Aufsatz „Oživšie slova“:

„Решительно отбросив факты, Сорокин оставляет только образы, которые и воплощает в материале той эпохи.“¹⁶²

Die Figur wird nicht nur verzerrt, sondern komplett umgedichtet und in einen neuartigen Kontext gesetzt, welcher nur dem Label nach historischer Natur, pseudohistorisch, ließe sich sagen, ist. Der im Verlauf dieses Prozesses hervorgerufene Effekt der Entautomatisierung der Wahrnehmung historischer Personen, Fakten, sowie Motive kultureller, politischer und religiöser Diskurse wird folgendermaßen von I. S. Skoropanova geschildert:

„„Соцреалистическая’ текстовая реальность, таким образом, уравнивается с некой шизоидной реальностью. Осуществляется деэстетизация мнимоэстетического, десимволизация мира фантомов, обнажается энтропийный пласт коллективного бессознательного. Алогизм, абсурдизм, шокотерапия - средства ‚встряхивания’ читателя, разрывающие в его сознании привычные связи.“¹⁶³

Im Folgenden soll, wenn nicht auf jeden, dennoch auf sämtliche für die Handlung bedeutsame Charaktere eingegangen werden. Neben der Analyse des Offensichtlichen, inwiefern die jeweilige Figur zu ihrem historischen Vorbild in

¹⁶² Rabovskij, Michail: „Oživšie slova“, in: „Internet-časopis pro kul'turu“, 23.01.2005 http://kut.org.ua/books_a0070.php (22.03.2011)

¹⁶³ Skoropanova, I. S.: „Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskich fakul'tetov vuzov“. Izdatel'stvo Nauka, Moskva 2001, S. 261f

Kontrast steht, soll auch die Einbindung anderer Elemente und Diskursmittel in das textliche und inhaltliche Gesamtbild des Motivs untersucht werden. Anschließend soll, auf Grundlage sowohl des analysierten Textinhaltes als auch ausgewählter Fachliteratur, ein Interpretationsversuch des untersuchten Motivs und dessen Bedeutung gemacht werden.

4.3.1. Stalin

Das Erscheinungsbild der historischen Figur des Josef Stalin auf der Handlungsebene des Romans ist nicht nur aufgrund der Tatsache, dass sie der Rolle des Hauptprotagonisten am nächsten ist, von besonderem Interesse. Diese Figur ist als Motiv gleichzeitig dreifach kodiert. Zum Einen ist es die göttergleiche Lichtgestalt in dem Teil der Handlung, der in den 50-er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts angesiedelt ist, zum anderen eine zumindest äußerlich historisch korrekte Figur, welche jedoch in ihrer Funktion als Chefankleider eines divenhaften Jünglings in der Zukunft ihrem Vorbild bezüglich der sozialen Stellung diametral entgegengesetzt ist. Nebenbei existiert eine weitere Ausprägung dieser Figur, die, wenn nicht verstörend oder irritierend, doch zumindest skurril ist. Die Rede ist von dem Stalin, welcher sich auf Besuch bei dem Grafen Chruščev auf dessen Schloss von dem letztgenannten in einer schwülstig - pornographischen Sexszene anal wie oral verwöhnen lässt. Da an dieser Stelle die Figur Stalins wiederum anders kodiert ist, d. h. im pornographischen Kontext, soll der besagten Textpassage ebenfalls Aufmerksamkeit gewidmet werden.

4.3.1.1. Der Stalin der Macht

Das Staatsoberhaupt der Sowjetunion der 50-er Jahre des vorangegangenen Jahrhunderts ist eine Gestalt, deren Darstellung am besten mit dem Epithel „bigger than life“ bedacht werden kann.

Bereits in der ersten Schilderung seines Äußeren fallen Ungereimtheiten auf, welche ihn als eine Person eines äußerst attraktiven und charismatischen Äußeren kennzeichnen und damit nicht ganz mit dem Bild übereinstimmen, welches uns vom „realen“ Stalin überliefert wird.

„Вождь был высокого роста, хорошо сложенным, с открытым, умным, словно выточенным из слоновой кости, лицом; черные, коротко подстриженные волосы его были с проседью, высокий лоб плавно переходил в залысины, красивые черные брови плавно изгибались над живыми, пронизательными карими глазами; небольшая горбинка не портила носа, волевые большие губы выступали над небольшим, но упрямым раздвоенным подбородком; гладкие щеки были слегка впалы.“¹⁶⁴

Jedes Auftreten des „Führers“¹⁶⁵ wird von einer Aura des Göttlichen, Mythischen oder schlicht übermenschlicher Größe begleitet. Spricht er, so ist seine Stimme *„rein und laut“*¹⁶⁶, sein Gang *„schnell und raumgreifend“*¹⁶⁷. Im Zuge der Handlung verstärkt sich durch solcherlei Attribute der Eindruck, die Sowjetunion würde von einem fleischgewordenen Gott, einem Pharaos, oder zumindest einem herkulesgleichen Halbgott, denn von einem „einfachen“ Parteisekretär regiert. Rabovskij meint dazu in dem bereits erwähnten Aufsatz wie folgt:

„Вот и Сталин, равно как и прочие исторические персонажи романа, помещены Сорокиным по ту сторону добра и зла. Они почти что боги, окруженные героями. [...]“

Автор ‚Голубого сала‘ вовсе не деконструирует всем известные мифы, а, наоборот, доводит их до невероятного совершенства.“¹⁶⁸

Denn Stalin ist neben den Äußerlichkeiten eine Eigenschaft zueigen, welche eine jede oberste Gottheit, die etwas auf sich hält, sei es der christliche deus omnipotens, Jupiter oder Odin, ziert. Dies ist der Spagat zwischen Sonnenlicht und dem ohrenbetäubenden Lärm des Donnerschlages, dem geliebt und gleichsam gefürchtet werden.

¹⁶⁴ Sorokin, Vladimir: „Goluboe Salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 186

¹⁶⁵ russ.: „Вождь“

¹⁶⁶ russ.: „чистый и громкий“, Sorokin, Vladimir: „Goluboe Salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002 S. 185

¹⁶⁷ russ.: „быстрая и размашистая“, ebd., S. 187

¹⁶⁸ Rabovskij, Michail: „Oživšie slova“, in: „Internet-časopis pro kul'turu“, 23.01.2005 http://kut.org.ua/books_a0070.php (22.03.2011)

Neben der Beschreibung seines Äußeren und seines Auftretens, die ganz wie in oben angeführten Beispielen stets von einem Hauch eines fast schon gotisch anmutenden verbalen Pathos gehüllt ist, trägt der ungemein mythogene Hintergrund, vor welchem diese Figur aufgebaut wird, zu deren göttergleichem Erscheinungsbild.

Zum Einen wäre da das Zuschreiben von göttlichen Attributen, besonderen Gegenständen, die eine wichtige Funktion für den rituellen Charakter der mythischen Figur innehaben und nicht nur den polytheistischen Kulturen des Altertums eigen sind, sondern sich aber auch im Inventar zahlreicher christlichen Heiligen befinden. Denn was dem Thor sein Mjölnir, dem Pan seine Flöte und dem Petrus sein Schlüsselbund, ist Stalin seine Spritze mit einem im Text nicht näher definierten Narkotikum, welchen dieser sich periodisch unter die Zunge zu spritzen pflegt. Diese Handlung hat einen immens rituellen und auch ikonischen Charakter, da sie ausschlaggebend für das Bild des Gottpartei-Sekretärs in der Öffentlichkeit ist und wie eine Göttersaga auf der ganzen Welt weiter tradiert wird:

„Вся эта процедура, давно ставшая частью жизни вождя, тысячи раз описанная и пересказанная на десятках языках мира, сотни раз снятая на киноплёнку, запечатленная в бронзе и граните, выписанная маслом и акварелью, вытканная на коврах и гобеленах, вырезанная из слоновой кости и на поверхности рисового зерна, прославленная поэтами, художниками, учеными и писателями, воспетая в простых застольных песнях рабочих и крестьян, была проделана Сталиным с такой поразительной легкостью, что присутствующие, как и бывало с ними раньше, оцепенели и опустили глаза.“¹⁶⁹

Hier zeigt sich das Verkehren eines in der modernen Gesellschaft größtenteils negativ konnotierten Motivs, des Drogenkonsums, ins Gegenteil, als Teil des Dekonstruktionsprozesses, dem die Figur Stalins unterzogen wird. Die Injektion wird dabei nicht nur positiv besetzt, sondern zum Bestandteil des Göttlichen erhoben: insbesondere im letzten Satz des Zitats offenbart sich ein weiteres Element, welches dem Vorgang die Aura eines ehrwürdigen Rituals verleiht: die Zeugen des Vorgangs sind darum bemüht, ihr Blick angesichts des blendend Göttlichen zu senken, als würde

¹⁶⁹ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 192

es sich für das einfache sterbliche Mitglied des Zentralkomitees nicht ziemen, das in jenem Augenblick durchscheinende göttlich Antlitz des obersten Parteisekretärs zu schauen.

Das bringt uns zu einem weiteren Aspekt der Mystifizierung der Person Stalins: die Anbetung, die seine überlebensgroße Gestalt aus allen Ecken der Welt ereilt. Um eine geeignete Demonstration dieses Umstandes vollführen zu können, braucht es nur einer Erwähnung des Revolutionsmuseums, in welchem ein Sammelsurium aus teils exquisiten, teils absonderlichen Geschenken an Stalin ausgestellt ist. Erwähnenswert ist beispielsweise eine Axt aus reinstem Kokain und Stalins Buch

„[...] ‚Свобода внутренняя и внешняя’, сделанная кубанскими животноводами из кож 69 племенных быков и написанная кровью комсомольцев [...]“¹⁷⁰

Die betont übertriebene Exklusivität der Geschenke soll allem Anschein nach die Funktion erfüllen, die Größe der beschenkten Person hervorzuheben.

Stalin werden weitere Attribute zugeschrieben, welche seine Figur noch mehr mythische Züge verleihen. Als markantestes Beispiel ist, nach der Drogenspritze, sein monströses Lachen zu nennen. Dieses besteht aus konvulsiven Spasmen, welche seinen gesamten Körper erschüttern samt Gesichtsverfärbung und sonstigen äußerlichen Anzeichen, welche öfters die Begleiterscheinungen eines Epilepsieanfalles sind, gefolgt von einer Reihe „seehundähnlicher Geräusche“¹⁷¹, abgeschlossen mit einem gebrüllten „*jasauuuuch pašooooo!*“¹⁷².

4.3.1.2. Der Diener Stalin

Die Figur, oder, wenn man so will, die Inkarnation Stalins, auf welche hier eingegangen werden soll, verfügt weder textlich noch inhaltlich über eine solch spürbar große Präsenz, wie der bereits diskutierte Stalin der Macht. Dementsprechend kurz, wenn auch etwas rätselhaft, ist auch deren Auftreten. Dem Inhalt des Romans nach, spritzt sich Stalin den himmelblauen Speck in sein Gehirn, welches sich zu wortwörtlich

¹⁷⁰ Ebd., S. 270

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 206

¹⁷² Ebd., S. 206

kosmischen Ausmaßen aufbläht, das gesamte Universum ausfüllt, und nach etlichen Milliarden von Jahren auf seine Ursprungsgröße zusammenschrumpft, wobei es wiederum zum ordinären Gehirn Stalins wird.¹⁷³ Bei genauerer Lektüre nachfolgenden Textes wird es jedoch offensichtlich, dass es sich keineswegs um Stalin der Macht handeln kann:

„Сталин недоверчиво посмотрел на себя - желтолицего старика с редкими рыжеватыми усами, обвислым носом, низким рябым лбом, бесцветными глазами и седыми, зачесанными назад волосами.“¹⁷⁴

Anhand der oben angeführten Textstelle drängt sich der Gedanke auf, hier handle es sich um eine Erscheinung Stalins, welche der historischen Figur zumindest äußerlich nachempfunden ist. Verstärkt wird dieser Eindruck von der verbalen Karikatur des klischeehaften Akzents, dessen Usus vor allem Angehörigen im kaukasischen Raum beheimateter Nationalitäten, insbesondere Georgiern, nachgesagt wird:

„Вот, здесь [...] написано:¹⁷⁵ [...] нэ очень умный человек“¹⁷⁶

Etwas vom historischen Vorbild weggerückt sind jedoch sowohl seine temporalen als auch sozialen Koordinaten. Diesen Stalin finden wir nämlich in derselben Zukunftsversion vor, in der auch das geheime Laboratorium samt (bereits verschiedenem) Boris Gloger beheimatet ist. Hier ist er der Kammerdiener eines jungen Gecken, welcher allem Anschein nach der (Ex-) Liebhaber von Boris ist und mit der Herstellung eines Umhanges aus dem ominösen himmelblauen Speck für seinen kapriziösen Herren präokkupiert ist. In Anbetracht der fortgeschrittenen Klontechnologie sowie der Schriftstellerdoubles aus dem ersten Teil, erscheint der Gedanke nicht abwegig, es handle sich dabei um einen Klon. Schwieriger zu interpretieren ist jedoch sein Erscheinen im, strenggenommen, Epilog des Romans, verbunden mit dem Schrumpfen des Riesenhirnes seines alter ego. Eins der

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 337f

¹⁷⁴ Ebd., S. 341

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 343

plausibelsten Interpretationsversuche wäre wohl die Annahme, dass der vorhergehende Teil der Handlung des Jahres 1954 nur ein Traum oder eine Drogenhalluzination des Klons gewesen wäre.

4.3.1.3. Der erotische Stalin

Auf dem Schloss des Grafen Chruščev kommt es zu einem Liebesakt zwischen Letztgenanntem und Stalin, welcher in allen pornographischen Details und mit viel Schmackes beschrieben wird.

Bereits als der Führer der Sowjetunion das schwerbewachte Anwesen betritt, ändert sich zusehendst der Status seiner Macht. Die Aura des Göttlichen, welche, wie bereits beschrieben, sein gesamtes Erscheinungsbild umgab, fängt allmählich zu bröckeln an, als klar wird, dass Stalin gleichzeitig mit seinem Eintreten in das Privatreich des Grafen seinen eigenen Machtbereich verlässt und nun nur mehr ein Gast in dem von Chruščev errichteten Staat im Staat ist. Hier tritt er, um erneut an den mythologischen Diskurs anzuknüpfen, einer ebenbürtigen Gottheit gegenüber, einem gefallenem Antigott gar, welcher unlängst vom Olymp, sprich der Regierung der Sowjetunion, verstoßen wurde. Schon allein dessen Präsenz schmälert das Ausmaß des Raumes, welcher der Machtausstrahlung Stalins zur Verfügung bleibt. Der familiäre, teils ehrliche, teils grobe Umgangston, welchen Chruščev Stalin angedeihen lässt, gibt Aufschluss über die Positionierung des Ersteren gegenüber dem letztgenannten, welche auf Ebenbürtigkeit basiert. Chruščev wagt es sogar, dem großen Führer der Sowjetunion seine Faust unter die Nase zu halten, wie der folgenden Dialogausschnitt demonstriert:

„Мои ами, партия не место на трибуне Мавзолея,‘ проговорил Сталин.

„Но и не братская могила в Бутово,‘ ответил Хрущев. „Знаешь, какая там земляника растет? Во!“

Он поднес к холеному салинскому лицу свой костистый волосатый кулак.“¹⁷⁷

Diese Ebenbürtigkeit kulminiert in einer weniger erotischen als pornographischen Szene, im Verlauf deren das Gleichgewicht sogar etwas zugunsten

¹⁷⁷ Ebd., S. 243

des Grafen kippt, der im Zuge der stattfindenden oralen und analen Sexualakte die aktive Rolle übernimmt, während der Führer der Sowjetunion eine eher passive sexuelle Haltung annimmt. Als quasi Bestätigung für die (symbolische) Entmachtung Stalins in Chruščevs Bett, übergibt er dem Grafen die sexuelle Befehlsgewalt:

„Чтоб не хлынуло... ооо... прикажи! Прикажи мне по-старому!“¹⁷⁸

Damit positioniert sich Stalin in einem masochistischen Rollenspiel in einer Unterwerfungspose gegenüber Chruščev, was im krassen Widerspruch zu seiner öffentlichen Person als gottgleicher Machthaber steht. Das Machtverhältnis zwischen den beiden für den Verlauf des Aktes ab nun eindeutig geklärt ist. Als Bestandteil dieses sexuellen Rollenspiels wird Stalin vom Grafen „mein Junge“ genannt, während dieser den letztgenannten als „Onkel“ anredet¹⁷⁹. Während Stalins Ejakulation wird dessen Sperma von Chruščevs Leibwächter in einem Kelch eingefangen, welcher dann von dem Grafen in einem Zug geleert wird. Da das Prozedere entfernt an Episoden aus der christlichen Mythologie, unter anderem an das Auffangen des Blutes Christi in einem Kelch, dem Heiligen Gral, gemahnt, wird der beschriebene Geschlechtsakt von Ludwig Kuon in Anspielung an das entsprechende Element christlichen Brauchtums als „eucharistischer Verkehr“¹⁸⁰ bezeichnet.

Die Eigenschaft, welche diesen Auftritt Stalins gleichsam zu einer Manifestation seines alter ego, der vor den Augen der Partei und der Öffentlichkeit versteckten, dunklen Seite des Ich macht, ist die mehrmals erwähnte freiwillige Abgabe der absoluten Machtposition. Hierin unterscheidet sich der Stalin, welcher in den Armen Chruščevs liegt, von dem kommunistischen Donnergott, der vor dem versammelten Pantheon der Partei einen in Ungnade gefallenen Schergen, in diesem Fall Aleksej Tolstoj, öffentlich demütigt.¹⁸¹ Obwohl es sich um eine und dieselbe Person handelt, ist die An- oder Abwesenheit des Machtfaktors für Stalin des Jahres 1954 identitätsstiftend, ein Tatbestand, welcher zu einer fast schon schizophrenen

¹⁷⁸ Ebd., S. 257

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Kuon, Ludwig: „René Girard und die Wahrheit des Romans. Der mimetische Konflikt als Handlungsschema in den Romanen von Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), Michel Houellebecq, *Elementarteilchen* (1996) und Vladimir Sorokin, *Der himmelblaue Speck* (1999)“. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Freiburg 2005/2006, S. 308

¹⁸¹ Vgl. Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 209f

Aufspaltung der Figur Stalins führt. Anders, wiederholt mit einem Zitat Rabovskijs ausgedrückt:

*„Сталин и Хрущев, вкушающие фондю из человечины, запивая его ледяным ,Chateau Rieussec', ужасны и величественны. Они же, совокупляющиеся, - смешны.“*¹⁸²

4.3.1.4. Stalin - Resümee

Die diskursive Travestie der Figur Stalins samt ihrer sich kontextweise abwechselnden Kodierungen versetzt die Gestalt des Führers in einen Zwiespalt zwischen der eigenen monumentalen Bedeutsamkeit und dem Füllraum einer literarischen Variablen, die mit verschiedenen Bezeichneten besetzt werden kann. In diesem Motiv verbinden sich Elemente des Persönlichkeitskultes um den realen, historischen, Stalin mit Versatzstücken aus dem religiösen Diskurs, um diese Figur bis zum Bersten zu überfüllen. Die Dekonstruktion dieses Motivs zeigt sich hier also in der maßlosen Übertreibung des Führerkultes. In der Wirklichkeit von „Goluboe salo“ wird dieser ernster genommen und mit viel mehr Pathos präsentiert, als es in der realen Vergangenheit der Sowjetunion je der Fall war.

Auch in offiziellen Duktus der von Sprachschablonen beherrschten kommunistischen Wirklichkeit war es, so Boris Groys¹⁸³, nicht wirklich von Belang, von wem die (Kunst-)Figur des Führers der Sowjetunion eigentlich verkörpert wird. Die wirkliche Persönlichkeit Stalins samt ihres realen Hintergrundes spielt demnach keine Rolle, Stalin wird zu einer mythologischen Figur, wie beispielsweise Göttervater Zeus, verklärt. Diesen Umstand macht sich Sorokin zunutze, um die Figur Stalin als Platzhalter für seine eigene Schöpfung zu benutzen. Dem Beispiel der Konzeptualismus - Künstler Vitalij Komar und Aleksandr Melamid folgend, die in ihrem Werk den Führer der Sowjetunion schon als „*Ursprung des Sozialistischen Realismus*“ in klassischer Pose von einer Muse liebkost abbildeten¹⁸⁴, umgibt er die von ihm

¹⁸² Rabovskij, Michail: „Oživšie slova“, in: „Internet-časopis pro kul'turu“, 23.01.2005 http://kut.org.ua/books_a0070.php (22.03.2011)

¹⁸³ Vgl. Groys, Boris: „Das kommunistische Postskriptum“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, S. 56

¹⁸⁴ Folgendermaßen kommentiert Boris Groys das im Zeitraum von 1982 bis 1983 entstandene Gemälde: „*They wanted to remythologize Stalinism, so to speak, to integrate it into the broad, polymorphic mythology of the present and the past and, in doing so, to subvert the Soviet claim to the historical exclusiveness of the communist project.*“ Groys, Boris: „The other gaze: Russian unofficial art's view of

rekodierte Figur mit einem neu konstruierten Mythenkomplex und verdrängt damit die im kommunistischen Diskurs kanonisierte Stalinmythen.

4.3.2. Chruščev

Untrennbar mit der Figur Stalins ist die Verkörperung einer weiteren historischen Persönlichkeit, oder eher deren Persiflage, verknüpft: Graf Nikita Aristarchovič Chruščev. Genau wie der erstere, ist auch dieser historisch bedeutsame Name mit einer verfremdeten Gestalt verknüpft.

Bereits im vorhergehenden Kapitel wurde kurz auf die im Roman vorkommende Verkörperung des historischen Chruščev eingegangen. Erwähnt wurde dabei vor allem die Ebenbürtigkeit, die dieser Stalin gegenüber als dessen Liebhaber an den Tag legt. In seiner Eigenschaft als Sexualpartner des Anführers der Sowjetunion ist es gar er, der während des Geschlechtsaktes die aktiv-dominante Rolle übernimmt.

Zunächst einmal soll eine äußerliche Beschreibung des Grafen erfolgen, um zumindest die äußerlichen Unterschiede zum historischen Vorbild unter die Lupe zu nehmen. Wenn Michail Rabovskij in seinem Essay „Oživšie slova“ Parallelen zwischen den sowjetischen Parteieliten zieht, indem er etwa Stalin mit Zeus gleichsetzt und Berija mit Hermes, entdeckt er bei Chruščev eine Ähnlichkeit mit Dyonisos, ja sogar Pan¹⁸⁵. Obwohl dieser doch, zumindest rein äußerlich, eine eher hephaistische Erscheinung darstellt, wird er doch vom Erzähler als bucklig und von einem wenig attraktiven Äußeren geschildert:

„Граф Хрущев был горбат, а поэтому невысок, с тяжелым продолговатым лицом, стягивающимся к массивному носу, напоминающему клюв марабу. Умные проницательные глаза влажно шевелились под кустистыми, с проседью бровями. [...] Цепкие сильные руки доходили графу до колен.“¹⁸⁶

the Soviet world“, in: Groys, Boris (Hsg.): „Postmodernism and the postsocialist condition“. University of California press, Berkeley, Calif. 2003, S. 60

¹⁸⁵ Vgl. Rabovskij, Michail: „Oživšie slova“, in: „Internet-časopis pro kul'turu“, 23.01.2005 http://kut.org.ua/books_a0070.php (22.03.2011)

¹⁸⁶ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 240

Zu diesem Merkmalen äußerlicher Missbildung kommt ein weiteres dazu. Diesmal ist es ein gesellschaftliches Stigma, welches den Graf verunziert: er ist ein Ausgestoßener des Olymp, oder, um wiederum die christliche Mythologie zur Metapher zu bemühen, ein verstoßener Engel, welcher kraft des Beschlusses des Zentralkomitees aus der Partei ausgeschlossen wurde:

„Здесь, в великолепном дворце, выстроенном еще при Екатерине II, жил граф и бывший член Политбюро ЦК КПСС Никита Аристархович Хрущев, отстраненный от государственных дел октябрьским Пленумом ЦК.“¹⁸⁷

Neben einem ausgeprägten Sinn für geradezu dekadent-üppigen Luxus, welcher im Übrigen der gesamten Regierungselite anhaftet, frönt der Graf einem exklusiven Hobby, der Folter:

„Он подвешивал людей на дыбе, разрывая им плечи, растягивал на шведской лестнице, пока они не сходили с ума от боли, жег углями и паяльной лампой, давил прессом, медленно душил, ломал кости, заливал в глотки расплавленный свинец.“¹⁸⁸

Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass die Folter aus keinem auf den ersten Blick ersichtlichen Grund stattfindet, so äußert er sich, von Stalin nach dem Grund seines Handelns gefragt:

„Я никогда не пытаю за что-то“¹⁸⁹, Иосиф.“¹⁹⁰

Diese Bemerkung lässt darauf schließen, dass die Folter aus einem anderen Grund durchgeführt wird, dessen Erläuterung wahrscheinlich auf einer sophistisch-philosophischen Ebene stattfinden würde. Damit wird die Figur des Grafen mit dem Attribut des sophistischen Bösen mit einer ausgeprägten Neigung zum Sadismus belegt, womit Sorokin einer literarischen Tradition folgt, welche in der Gestalt von Donatien

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 236

¹⁸⁸ Ebd., S. 240

¹⁸⁹ Im Original kursiv.

¹⁹⁰ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 241

Alphonse François Marquis de Sade einen ihrer prominentesten Vertreter hat¹⁹¹. Somit stilisiert sich die Figur Chruščevs als ein sadistischer Charakter in Tradition der Antihelden des literarischen Vorbildes, welcher auch für den Begriff selbst mit seinem Namen Pate stand. Vergleichsweise dazu lässt de Sade einen der zahlreichen Peiniger Justines im gleichnamigen Roman verlauten:

*„Glauben Sie nicht, dass ich sie aus Rache, aus Verachtung oder durch ein Gefühl des Hasses so behandle; es geschieht nur aus Trieb. Nichts kommt dem Genuss gleich, den ich verspüre, wenn ich das Blut dieses Geschöpfes vergieße; [...]"*¹⁹²

Obwohl Chruščev im weiteren Verlauf der Handlung nicht die Muße findet, seinen Taten zugrundeliegende Überlegungen genauso überschwänglich breitzutreten, wie de Sades Bösewicht Gernande, lässt der oben zitierte Satz doch zumindest vermuten, dass die Folter aus reinem Selbstzweck stattfindet und somit eng mit der emotional-kognitiven Welt des Folterers in Verbindung steht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das von Sorokin erschaffene alter ego Chruščevs das Bild ihres historischen Vorbildes, genauso wie es bei Stalin der Fall ist, äußerlich wie auch inhaltlich ins Unkenntliche verzerrt. Das Bild Chruščevs, in der sowjetischen Geschichtsschreibung, welche diesen Staatsmann als einen der ersten Ankläger stalinistischer Gräueltaten darstellt, wird in dessen Gegenteil verkehrt: statt der gewohnten Identifizierung mit dem Ende der Herrschaft Stalins im Kontext einer geistigen Erneuerung¹⁹³ in der Ideologie der Sowjetunion, wie die Figur Chruščevs im öffentlichen und politischen Diskurs der poststalinistischen Ära kodiert ist, wird er in „Goluboe Salo“ als treuer Vertrauter und Sexualpartner des allmächtigen Führers der Sowjetunion, mit ausgeprägtem Hang zum selbst genügenden philosophisch fundiertem Sadismus, dargestellt. Stellvertretend für den oben erwähnten historischen Diskurs, welchem sie entstammt, wird diese Figur der Dekonstruktion durch deren Dekodierung unterworfen. Anschließend findet ihre Neumontage als literarisches Motiv im

¹⁹¹ Auch von anderen Autoren wird Sorokin oftmals in Relation zu de Sade untersucht und mit dem Letzteren hinsichtlich des literarischen Schaffens verglichen. Beispiel: Friesen, Katharina: „Ekelhaftes Erlebnis - der Episodenroman ‚les Cent Vingt journées de Sodome‘ des Marquis de Sade im Vergleich mit der Erzählsammlung ‚der erste Subbotnik‘ von Vladimir Sorokin“. GRIN Verlag, Norderstedt 2007

¹⁹² de Sade, Marquis Donatien Alphonse François: „Justine oder die Leiden der Tugend“. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 410

¹⁹³ Vgl. Nekrich, Alexander: „Geschichte der Sowjetunion“. Athenäum Verlag, Königshelm 1981, S. 268

pornographischen Diskurs statt, vermengt mit de Sades Sophismen eines dekadenten Adeligen, im antiutopischen Kontext der Phantasmagorie sowjetischer Realität von „Goluboe Salo“.

4.3.3. Metamorphose der Dissidenten als Romanfiguren stellvertretend für den inoffiziellen literarischen Diskurs

Ein weitaus weniger göttlichen Eindruck vermittelt die Rolle, die der Dissidenten der Sechziger Jahre, in „Goluboe salo“ Zeitgenossen Stalins, zugedacht ist. Anna Achmatowa zum Beispiel, deren nächste Familie unter Stalins Repressionen zu leiden hatte,¹⁹⁴ wird als abstoßende und geistig verwirrte alte Frau dargestellt:

„Широкое круглое, с перебитым носом лицо ее было плоским, маленькие глазки сияли безумием; из-под бесформенных мокрых губ торчали мелкие гнилые зубы; невероятные лохмотья висели на приземистом, уродливо расширяющемся к низу теле; седые грязные волосы выбивались из-под рваного шерстяного платка; босые ноги были черны от грязи.“¹⁹⁵

Nebst ihrem hässlichen Erscheinungsbild stellt ihre Beziehung zu Stalin eine weitere Inkohärenz im Vergleich zum historischen Vorbild der Figur dar. Anna Achmatowa, die im Text nicht namentlich genannt, sondern nur als Kürzel „AAA“ vorkommt,¹⁹⁶ nimmt Stalin gegenüber eine Haltung ein, die bestenfalls als devot und von extremem Masochismus geprägt bezeichnet werden kann, indem sie sich beispielsweise, wie in folgender Szene, praktisch vor dessen Wagen wirft:

„Когда серебристо-черный сталинский ‚Роллс-Ройс‘ в сопровождении двух ‚ЗИМов‘ охраны выехал из Спасских ворот, толстая женщина в лохмотьях кинулась наперерез кортежу, с диким криком.

[...]

¹⁹⁴ Achmatovas Sohn, Lev Gumiljov, wurde in der Schule verhaftet und zur Verbannung verurteilt. Vgl.: Lauer, Reinhard: „Geschichte der russischen Literatur: von 1700 bis zur Gegenwart“. Verlag H. C. Beck, München 2009, S. 712

¹⁹⁵ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 221

¹⁹⁶ Vgl. Lipoveckij, Mark: „Goluboe salo pokolenija, ili dva mifa ob odnom krizise“, 11.1999 <http://www.srkn.ru/criticism/lipovetskiy.shtml> (22.03.2011)

„Раздави! Расстончи! Кишки мои на шины намотай! Кровищу мою гнилую в радиатор залей! Ровней понесет тебя конь твой стальной!” вопила толстуха, падая на колени.“¹⁹⁷

Was die Person Stalins angeht, welcher sich nicht davor scheut, die Elite seines Politbüros zum Opfer grausamer Späße und ungezügelter Wutausbrüche zu machen, so weist dessen Umgangston mit AAA eher eine interessiert-wohlwollende Disposition ihr gegenüber auf. Im Verlauf des Dialogs, welcher zwischen diesen beiden Charakteren stattfindet, zeigt sich Stalin interessiert, oder zumindest belustigt, über Achmatovas Aussagen bezüglich einiger Würdenträger der Sowjetelite. Im Verlauf dieses Gesprächs stellt sich ebenfalls heraus, dass Achmatova trotz ihres abstoßenden Äußeren sowie offensichtlich labiler psychischen Verfassung selbst eine dieser Würdenträger ist. Auf Stalins Frage, wieso sie die Auszeichnung, die für sie bereitliegt, nicht holen komme, antwortet AAA stilgerecht koloritreich:

*„Разорви пизду мне сопливую стальными крюками, запри губищи мои стальными замками, посади на кол медный, заставь жрать порошок вредный, жги меня углями, бей батогами, запусти пчел в носовую полость, сошли в Чертову волость, за сисяры потные подвесь, с кислым тестом замесь, наголо обрей, белены рюмку налей, вервием задуши, на плахе топором обтеши, в смоле свари, а рублем не дари!”*¹⁹⁸

Der Höhepunkt der Huldigung Stalin gegenüber wird erreicht, als Achmatova anfängt, dem Führer der Sowjetunion buchstäblich die Schuhsohlen zu lecken. Dieser Akt der Unterwerfung unter die göttergleiche Aura Stalins zeugt von einer beinahe schon lustvoll-devoten Unterwerfungshaltung gegenüber der Herrschaftskaste, welche AAA mit einem weiteren prominenten Vertreter der Dissidentenliteratur, Osip Mandel'stam, teilt. Dieser erscheint etwas später in der Handlung und wird als frisch entlassener Sträfling charakterisiert. Angesichts eines Stalinplakats fällt er auf die Knie und huldigt diesem mit dem folgenden poetischen Erguss:

¹⁹⁷ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 221

¹⁹⁸ Ebd, S. 222

„Тебе, попирающему сонную пыль Земли, тебе, потопившему корабли старых мифов, тебе, разорвавшему Пизду Здравого Смысла, тебе, брызнувшему на Вечность спермой Свободы, тебе, разбудившему и взнуздавшему Русского Медведя, тебе, плюнувшему в морду гнилого Запада, тебе, перемигивающемуся со звездами, тебе, ебущему Великий Народ, тебе, слюной своей окропившему клитора многослойных советских женщин, тебе, разворотившему анусы угловатых советских мужчин, тебе, Исполину Нового Времени - нет равных на планете нашей!“¹⁹⁹

Mit Achmatova und Mandel'stam fügt Sorokin ein weiteres Motiv seinem, so Mark Lipoveckij, *„Ensemble der Phantasmen“*²⁰⁰ hinzu: des sowjetischen Dissidenten, welche im Roman *„Goluboe salo“* als geistig wie auch körperlich heruntergekommene Aussätzige dargestellt werden, die nicht nur dem Persönlichkeitskult Stalins huldigen, sondern im Rahmen des Textes zu den tragenden Motiven dieses Kultes gehören. Achmatova, alias AAA, fällt dabei die Rolle von Stalins meistbeachteter Gottesnärin zu. Ihr geistesverwirrtes Gerede findet stets Gehör des Führers und reiht die Figur somit in die Tradition des „weisen Narren“²⁰¹ ein. Währenddessen wird Osip Mandel'stam als entlassener Häftling dargestellt, der, dessen eigenen emotionalen Beteuerung nach, anscheinend AAA und andere, nicht genannte, „Freunde und Verwandte“ an die Henker der Ministeriums für Staatssicherheit verriet.²⁰² Als Kollaborateur ist er somit genauso wie AAA ein williger Lakai, des sowjetischen Machtapparates, von den Launen der Machthabenden mehr geduldet, als denn wirklich benötigt. Während also Vertreter der Sowjetelite trotz ihrer monströsen Handlungen als Schöngeister und Intellektuelle dargestellt werden, tendiert die Rolle der Dichter zum Gegenteil, so Dmitrij Baviľ'skij:

„Людоеды представлены куртуазными интеллектуалами, маньеристскими садистами-сибаритами, тайновидцами-извращенцами, источающими амбре демонической привлекательности. Поэты - жалкими

¹⁹⁹ Ebd., S. 228

²⁰⁰ Lipoveckij, Mark: „Vozvraš'enie tritona: Sovetskaja katastrofa i sovetskij roman“, in: „NLO“, Nr 94, 2008

<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html> (22.03.2011)

²⁰¹ Als eines der literarischen Ursprünge dieses Charaktertypus wäre der namenlose Narr in William Shakespeares *„King Lear“* zu nennen.

²⁰² Vgl. Sorokin, Vladimir: *„Goluboe salo“*. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 229

ублюдками, истово тянущимися к заворачивающему сверхнасильнику Сталину.“²⁰³

Diese Darstellung der genannten Charaktere steht somit in krassem Widerspruch zu der Wirklichkeit des historisch-kulturellen Diskurses, in welchem den beiden Dichtern ein Stellenwert als Opposition sowohl zum künstlerischem Diktat des Sozialistischen Realismus als auch zum Personenkult Stalins zugesprochen wird.

Folgender Auffassung über die Rolle der Dissidenten im sowjetischen kulturellen Diskurs ist Brigitte Obermayr in ihrem Beitrag zur Essaysammlung „Porno-Pop: Sex in der Oberflächenwelt“:

„Die Dissidentenkultur wird [...] zum strukturellen Verbündeten der Sowjetkultur, da sie keine ästhetischen Strategien entwickeln konnte, die das Funktionieren jener Diskursmaschinerie, deren Opfer sie wurde, aufzeigen könnte - als Opposition ist sie in den Funktionsweisen ihres Gegenübers verhaftet.“²⁰⁴

Diese Wahrnehmung der Rolle der Dissidenten im sowjetischen ästhetischen Diskurs, unter anderem auch durch die jüngere Generation der Postmodernisten, kann durchaus als Interpretationsansatz für diesen Wechsel von intellektueller Opposition zur fanatischen Ergebenheit dienen. Demnach ist die Ohnmacht, mit der die Dichter dem Bollwerk des kommunistischen Sprachapparates begegneten, Ursache für deren ausweglose Verstrickung in die ästhetischen Muster des von der Partei diktierten Kulturapparates. Die Unfähigkeit, diesem ästhetischen System mit eigenen künstlerischen Konzepten zu begegnen, wird von AAA, Sorokins Substitut Achmatovas, an eine ganze Generation weitergegeben. Unter Schmerzen gebiert diese ein schwarzes Ei, welches sie an einen würdigen Nachfolger weiterzugeben gedenkt. In der Schar der Kinder, die als potenzielle Erben dieses Vermächtnisses eines nach dem anderen AAA zugeführt werden, findet sich nur ein, im Vergleich zu AAA nicht minder hässlich aussehender Junge, der es fertig bringt, sich dem Ei ohne Brechreiz und

²⁰³ Babil'skij, Dmitrij; Beitrag zu: „Goluboe porno - salo i ego avtor: popytka rekonstrukcii“, 11.07.2002 <http://www.temadnya.ru/spravka/11jul2002/1504.html> (22.03.2011)

²⁰⁴ Obermayr, Brigitte: „Man f... nur mit dem Herzen gut. Pornographien der Liebe bei Vladimir Sorokin“, in: Metelmann, Jörg (Hsg.): „Porno-Pop: Sex in der Oberflächenwelt“. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, S 120

überwältigendem Gefühl des Ekels zu nähern. Der kleine Iosif verschlingt das Ei, und rettet somit den Fortbestand der „*Lebenswurzel*“²⁰⁵ der Literatur. AAA stirbt am Ende der Zeremonie, nachdem sie Iosif als künftigen „*großen Dichter*“²⁰⁶ in die Welt entlässt.

4.3.4. Die Schriftstellerklone als Dekonstruktionsmotiv

Der erste Teil des Romans „Goluboe salo“ findet in einer nicht sehr fernen Zukunft statt. In einem geheimen, weil illegalen, Labor werden Klone berühmter Schriftsteller gezüchtet, die nach einiger Zeit frenetischen Schreibens in Stase fallen, während deren ruhende Leiber himmelblauen Speck ansetzen. Wozu dieser tatsächlich gebraucht wird, bleibt nie vollständig geklärt. Es steht jedoch außer Frage, dass diese Substanz das eigentliche Endziel des Klonen namhafter Schriftsteller ist, während deren Texte nur als kuriose Nebenprodukt an der Peripherie des Verfahrens vorkommen.

Es sind durchaus klingende Namen, welche als Verweis auf deren Verfasser die Überschrift dieser Texte zieren: Dostojewskij-2, Achmatova-2, Platonov-3, Čechov-3, Nabokov-7, Pasternak-1, Tolstoj-4. Literaten von höchster Signifikanz für das gesamte Spektrum des russischen literarischen Kanons sind hier in der Gestalt von Klonen vertreten. Jedoch beschränkt sich ihre gesamte Daseinsberechtigung nicht auf das Produkt ihres ungezügelter literarischen Schaffens, sondern allein auf die subkutane Ablagerung des Specks im komaähnlichen Schlafzustand. Zieht man diesem Betrachtungsstandpunkt die Tatsache hinzu, dass die Texte der Klone in der Form des verbalen Ausdrucks eine beinahe identische Kopie der Originale darstellen, so könnte man dieses Motiv als Versuch interpretieren, das Werk besagter Literaten in dessen kanonischer Bedeutung für den gesamten russischen literarischen Diskurs herabzusetzen. Auf diesen Eindruck wirkt sich die Beschreibung des Äußeren der Schriftstellerklone verstärkend aus: der Schilderung nach bietet es ein Panoptikum abstruser Monströsität: so ist beispielsweise das Gesicht von Tolstoj-4 aufgrund von dauerhaftem Weinen entstellt und Pasternak-1 hat den Körper eines Lemuren.²⁰⁷

Während der Arbeit legen die Klone außerdem ein Verhalten an den Tag, welches eher an ein mechanisches Dysfunktionieren eines fehlerhaften Automaten erinnert, als an bewusstes Schaffen literarischer Werke:

²⁰⁵ „живой корень“, Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 249

²⁰⁶ „Те, кто пытался, будут просто рифмовать. А ты станешь большим поэтом.“ Ebd., S. 252

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 92f

„Набоков-7.

Это ВЫСШЕЕ. И не только из-за высокого процента соответствия. Высшее по определению. Во время процесса объект вел себя чудовищно агрессивно: стол, стул и кровать он превратил в щепы, стилос сожрал, erregen-объект (норковую шубу в меду) разодрал на клочья и приклеил их к стенам (используя в качестве клея собственный кал). Ты спросишь - чем же писал этот монстр? Щепкой от стола, которую он макал в свою левую руку, как в чернильницу (старрус). Таким образом, весь текст писан кровью.“²⁰⁸

Bei näherer Untersuchung dieses Motivs wird jedoch deutlich, dass es sich hierbei ebenso um einen Dekonstruktionsversuch dieser Texte auf inhaltlicher Ebene handeln könnte. Obwohl stilistisch und formell mit den Originalen fast identisch, ist der Inhalt besagter Texte genauso deformiert, wie auch das Äußere deren Schöpfer. Das wird auch von Sylvia Sasse folgendermaßen kommentiert:

„Der [...] geschilderte Versuch, Schriftsteller zu klonen, führt zu deutlich beschädigten Texten und Klonschriftstellern. Man bekommt daher Achmatova, Tolstoj oder Nabokov nur immer zu ca. 80% (mit der sogenannten ‚Witte-Skala‘ gemessen), mit fatalen Abweichungen, so dass beispielsweise Nabokov-7 mit Tolstoj beginnt: [...]“²⁰⁹

Das oben angeführte Zitat von Sasse bezieht sich auf eine Textstelle in „Goluboe salo“, in der der Text des geklonten Nabokov wiedergegeben wird. Dieser fängt tatsächlich absurderweise mit einem Satz an, der an den Anfang von Leo Tolstoj's „Anna Karenina“ angelehnt ist:

„Все счастливые семьи несчастны одинаково, каждая несчастливая семья счастлива по-своему.“²¹⁰

²⁰⁸ Ebd., S. 80

²⁰⁹ Sasse, Sylvia: „Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus“. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 243

²¹⁰ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 81

Auch andere Texte weisen eine Abkehr des Inhalts von der Kohärenz der Motive und Handlung hin zu abstrusen Phantasmagorien wie einer grotesken Irrfahrt planloser Rotarmisten vor der Kulisse des Bürgerkrieges oder Schilderungen von Jagdszenen mit Mutanten anstelle von Windhunden. Pasternak-1 fabriziert gar ein lyrisches Werk mit dem Titel „*Pizda*“²¹¹

Diese inhaltliche Dekonstruktion durch das Nivellieren des Werkes genannter Schriftsteller ad absurdum wirkt sich auf den gesamten literarischen Diskurs aus, welcher sich am künstlerischen Wirken besagter Literaten orientiert. Durch das Abwesen einer inhaltlichen Struktur und der logischen Zusammenhänge zwischen einzelnen Motiven bleibt von den Werken dieser Stützpfeiler russischer Literatur nur die sinnentleerte textliche Form, die sich unter der Last der Bedeutsamkeit ihres sprachlichen Ausdrucks für den literarischen Diskurs verformt. Auf der figurativen Ebene von „Goluboe salo“ wird dies durch die Verformung unterstrichen, mit der die Körper der Schriftstellerklone auf den „*skript-process*“²¹² reagieren, wie am Beispiel von Dostojewskij-2 demonstriert wird:

*„[...] после 12 часового скрипт-процесса объект сильно деформировался: грудная клетка еще сильнее выдалась вперед, разорвав скафандр, ребра прорвали кожу. сквозь них видны внутренности и бьющееся сердце.“*²¹³

Folglich lässt sich konstatieren, dass die Verarbeitung dieses Motives von dem Versuch zeugt, die selbstaufgelegte Bedeutsamkeit des literarischen Kanons auszuhöhlen, um diesen seiner Stellung als Leitdominante des literarischen Diskurses zu berauben. Infolge dessen wäre die Starre der sich stets an den selben Vorbildern orientierenden russischen Literatur aufgehoben, um mittels Dekodierung motivischer und struktureller konstanten Raum für neue ästhetische Konzepte und literarische Strategien zu schaffen.

²¹¹ Dt.: *Fotze*. Ebd., S. 90

²¹² Ebd., S. 92

²¹³ Ebd., S. 32

4.4. Das Salz der Erde: das Motiv der Sekte der Zemlejoby²¹⁴ als Versuch der Dekonstruktion kirchlichen Diskurses

4.4.1. Zur Einführung

Nach einem gewaltsamen Überfall auf das Genlabor, bei dem der Erzähler des ersten Abschnittes, Boris Gloger, getötet wird, gelangen große Mengen himmelblauen Specks in die Hände der Angreifer. Während einer rasanten Fahrt durch die verschneite Landschaft Sibiriens wird im Zuge des Gesprächs der Terroristen ersichtlich, dass es sich um Angehörige einer religiösen Gemeinschaft handelt, welche die „Mutter Feuchte Erde“²¹⁵ zum Zentrum eines sexuell geprägten Kultes gemacht haben. Im Mittelpunkt des von dieser Sekte praktizierten Ritus steht der sexuelle Verkehr mit dem Erdreich, welchem mit Hingabe nachgegangen wird und der auch namensgebend für die gesamte Organisation ist - die Zemlejoby. Die ideologische Basis ihres Kultes, seine theologische Grundlage, besteht in vornehmlich mündlich tradierten Berichten und (Halb-)Sagen, die Sprache der Sektierer ist voller Anachronismen und Formeln eines eigenen Soziolektes, welche auf im russisch-orthodoxen Milieu situierte Tradition schließen lassen.

Inwiefern ist dieser obskure Kult nun aber für diese Arbeit von Interesse? In der Darstellung der Sekte, ihrer Hierarchie und ihrer Ideologie lassen sich zahlreiche Elemente des russisch-orthodoxen Ritus ausmachen sowie gewisse lokale russische Eigenheiten in der Wahrnehmung der Umwelt als Quelle der Mythenbildung. Diese Elemente wurden jedoch nicht einfach nur einer Verfremdung zum Ziele der parodierenden Verarbeitung ihres Ursprungs unterworfen, sondern teilweise einer radikaler Wertumkehrung unterzogen. Sie werden in ihr Gegenteil verkehrt, was eine Rückwirkung auf den Ursprung besagter Elemente ausübt, wodurch dieser, ähnlich wie in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben, verzerrt und dekonstruiert wird.

In diesem Zusammenhang soll deshalb nachstehend eine Untersuchung vorgenommen werden, inwiefern postmoderne Verfahren der Dekonstruktion in dem Motiv der Sekte enthalten sind und wenn ja, worauf diese abzielen.

²¹⁴ *Землебы*, dt.: Erdrämmler; vgl. Sorokin, Vladimir: „Der himmelblaue Speck“ (Übers.). Du Mont Verlag, Köln 2000, S.205

²¹⁵ *Мать Сыра-Земля*, vgl.: Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 123

4.4.2. Analyse des Motivs

4.4.2.1. Das Motiv der Zemlejoby als Dekonstruktion der Kontinuität der Handlung

Die Sekte der Zemlejoby dringt wortwörtlich mit einem Knall in die Handlung ein. Eine Explosion zerstört eine der Außenwände des geheimen Labors und ein bewaffnetes Überfallkommando bestehend aus Sektenmitgliedern dringt in die Räume des Stützpunktes ein. Das gewaltsame Eindringen findet nicht nur auf der Handlungsebene statt: die Aktion der Zemlejoby stellt auch schlagartig einen Bruch in der Erzählstruktur dar, da im Zuge der Kampfhandlungen der Ich-Erzähler Boris Gloger getötet wird.

Doch der Bruch mit der Erzählweise aus Sicht einer Egoperspektive heraus findet schon vorher statt, eingeleitet durch die bereits erwähnte Explosion:

„Азвидор взял в левую руку бутылку дубового аквавита, в правую куб ,Кати Бобринской' и подмигнул мне.

Энергия направленного взрыва разнесла полутонную дверь, ворвалась внутрь бункера.

„Круши их, братья!“ закричал Иван, выдергивая обрез из-за пояса и первым бросаясь вперед.“²¹⁶

Somit findet dieses Ereignis gleichzeitig auf zwei Ebenen statt. Zum Einen ist es auf der narrativen Ebene ein Kunstgriff, um die Sekte der Zemlejoby als сюжетtragendes Motiv in die Handlung einzuführen. Bereits die ersten Reaktionen der Invasoren auf die für sie fremde Umgebung verdeutlichen die volle Kraft ihrer Abneigung gegen diese schöne neue Welt des technologischen Fortschritts:

„Остановились возле водяной двери. Сквозь неподвижный пласт воды светилась желтая надпись SOLARIUM.

„Это что, Иван?“ непонимающе спросил Карпо.

„Это... блядские обмороживания..“²¹⁷

²¹⁶ Ebd., S. 116

²¹⁷ Ebd., S. 117

Der sich an dieser Stelle herauskristallisierende Hass auf die technokratische Lebensweise der, so ließe sich der erste Teil des Romans interpretieren, „zivilisierten“ Welt, ist kennzeichnend für die Zemlejoby. Es ließe sich die Behauptung aufstellen, dass diese Parallelgesellschaft zumindest oberflächlich betrachtet ganz auf diesen Gegensatz angewiesen ist, um existieren zu können: ihre Existenz definiert sich an ihrem mehr als energischen Widerstand gegen den technologischen Fortschritt und die von ihm geprägte Gesellschaft. Auf die Tatsache, dass diese Behauptung bei näherer Betrachtung ihres symbolischen Inhaltes leicht ins Wanken gerät, wird zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen.

Bei solch ausgeprägter Antipathie und Gegensätzlichkeit sind, so scheint es zumindest, diese beiden Systeme, die beinahe Huxleysche „schöne neue Welt“ und der rückständige orthodoxe Traditionalismus zu einer Koexistenz auf einer Handlungsebene nicht fähig. Deswegen muss der vorangehende Handlungsstrang brachial „abgeschnitten“ werden und sein Inhalt völliger Eliminierung unterzogen, damit der andere fortgeführt werden kann. Dies geschieht nun in Form der Explosion und der darauffolgenden Tötung sämtlicher Protagonisten des vorhergehenden Abschnittes, inklusive des Ich Erzählers Gloger.

Neben dem radikalen Bruch in der Handlung findet auch ein Wechsel der Erzählerperspektive statt. Während der vorangehende Abschnitt des Romans den Leser noch die Welt von Übermorgen durch die Augen des Biolinguisten Gloger sehen ließ, gesteigert durch den Einblick in dessen Gedankengänge mittels persönlicher Korrespondenz, wird die Zemlejoby-Episode aus dem Blickwinkel der Sektenmitglieder präsentiert.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht lässt sich eine weitere Ebene beobachten, auf welcher der besagte Bruch nicht weniger dramatisch vor sich geht. Anhand des Risses in der Kontinuität der Handlung lässt sich ein Phänomen feststellen, welches von Sorokin selbst definiert wurde und untrennbar mit dessen Auffassung der Postmoderne verbunden ist: die Unmöglichkeit des Diskurses. Diese wirft einen langen Schatten im Gesamtwerk des Autors, von dem auch der vorliegende Roman nicht unbetroffen bleiben konnte. In einem der vorhergehenden Kapitel wurde bereits darauf eingegangen, weshalb dieses Phänomen hier nur in Kürze vorgestellt werden soll. Durch Brüche in der Stilistik, in der Kontinuität der Handlung und mit der ästhetischen Rezeption des Textes wird dieser bei Sorokin zu einer Art Frankensteinmonster, einem Konstrukt aus

Fetzen abgestorbener literarischer Materie. Ein „Monster“ im Sinne Derridas, dessen Existenz außerhalb jeglichen denkbar möglichen Diskurses steht. Seine Existenz wird einzig durch diesen Status des Außenstehenden definiert, eine Einbindung in einen Diskurs wäre gleichbedeutend einem Paradoxon und würde zur Aufhebung der monströsen Natur führen, was wiederum dem Phänomen die Existenzgrundlage unter den metaphorischen Füßen wegziehen würde:

*„Monsters cannot be announced. One cannot say: ‚here are our monsters‘, without immediately turning the monsters into pets.“*²¹⁸

Durch diese künstlich herbeigeführte Diskontinuität dekonstruiert Sorokin den literarischen Diskurs und führt diesen damit ad absurdum. Denn indem er von Grund auf gegensätzliche Lesarten und Traditionen diverser Textschablonen gewaltsam zusammenführt, erzeugt er eine destruktive Spannung, welche zur Auslöschung des gesamten Diskurses, in dessen Rahmen der beschriebene Prozess stattfindet, führt.²¹⁹ Passenderweise gestaltet sich der Umbruch im konkreten Textbeispiel in der Gestalt einer Detonation und einer darauffolgenden seek-and-destroy-Aktion, im Zuge derer jegliche Reminiszenz an die Motive und Stilmittel vorangehender Handlung samt technokratischem Ambiente und Ich-Erzähler ausgemerzt wird. Damit wird aus der Diskontinuität in der Handlung ein Mittel der Dekonstruktion, welche den Text vor störenden, weil gegenüber dem neuen Motiv antagonistischen, Inhalten säubern soll, um dem Sujet rund um die Sekte der Zemlejoby Platz zu machen.

4.4.2.2. Dekonstruktion durch Inversion, das Absurde und Antagonismus

4.4.2.2.1. Begriffsdefinition

Wenn man den tiefgreifenden Bezug auf spirituelle Themen und Motive in Betracht zieht, liegt der Schluss nahe, dass es sich bei dem dekonstruierten Inhalt um ein obskures Konglomerat aus Spiritualität, Patriotismus und Erdverbundenheit handeln

²¹⁸ Derrida, Jacques: „Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other small Seismisms“, in: Carroll, David (Hsg.): „The States of Theory“. Columbia University Press, New York 1989, S. 80

²¹⁹ Vgl. Burkhart, Dagmar: „Körper und Zeichen in der russischen Literatur der Gegenwart. Vladimir Sorokin. Vladimir Makanin. Viktor Pelevin“, in: „Kultura“, Nr. 2, 08.2007

muss, welches die Vorstellung der vermeintlichen Substanz der „russischen Seele“ ausmacht. Darunter fällt sowohl der starre Traditionalismus der russischen Orthodoxie, wie das folgende Beispiel einer absurden Parodie auf den allgemeinen Stil orthodoxer religiösen Werke zeigt:

„Вот, братие северяне, земля истинно достойная Великого Наследия, ибо входят в нее хуи российских землеёбов как нож в масло коровье. Тепла, податлива и благодатна Земля Поволжская, всем жаждущим дает, всех страждущих привечает, всех скорбящих утешает. Ждет она вас, заблудших, на севере студеноем обретающихся, кореньями да ягодой пропитающихся, о сопки каменистые свои хуи ломающих, ради упрямства своего“²²⁰

Auch der von Xenophobie und Fortschrittsfeindlichkeit gezeichnete Patriotismus findet in den Dialogen zwischen den einzelnen Mitgliedern des Terrorkommandos einen Ausdruck:

„Да,‘ почесался Сергей. ‚Надо было блядское оружие брать, коли неблядского нет. Видали их автоматы? Называются ‚Циклоп‘. ‚Страшно слышать тебя, брат Сергей,‘ покачал головой Николай. ‚Ты всерьез испоганиться захотел? В руки блядское взять? Завет нарушить?‘“²²¹

Inbesondere das letztangeführte Beispiel zeigt uns eine der wichtigsten Charakterzüge der Gemeinde der Zemlejoby: eine akute Aversion gegen die vom technologischen Fortschritt geprägte Welt des Sorokinschen Übermorgen und ein Selbstverständnis, welches im absoluten Antagonismus zur so genannten „zivilisierten Welt“ verankert ist. Dieser Antagonismus scheint gleichzeitig einzige Existenzberechtigung der Sekte und eine der signifikanteren Triebfedern des Motivs innerhalb der Handlung zu sein scheint.

Ein Mittel der Dekonstruktion, wie es die nachfolgende Untersuchung einzelner Motive zeigen wird, ist neben der üblichen Verzerrung und Übertreibung ins Absurde,

²²⁰ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 153

²²¹ Ebd., S. 122

welche unter anderem auch unter Verwendung des oben definierten absoluten Antagonismus abläuft, diesmal die totale Umkehrung einzelner Elemente, im Zuge derer Oben zu Unten und Schwarz zu Weiß wird. Mit anderen Worten, es findet eine Inversion der Elemente statt.

Es ist deshalb dieser Stelle unumgänglich, den Begriff der „Inversion“ näher zu definieren:

Unter dem Terminus „Inversion“ sei hier eine komplette Umkehrung eines Phänomens oder eines Sachverhaltes in sein Gegenteil verstanden. Im vorliegenden Text ist dies ein Mittel der Dekonstruktion, abgezielt auf traditionelle und spirituelle Wertkonstrukte des russischen Kulturraumes. Genauer gesagt, handelt es sich bei der Darstellung der Sekte der Zemlejoby größtenteils um eine grobe Perversion und Umkehrung einzelner Nuancen orthodoxen Brauchtums, wobei jedoch Elemente, wie Erdverbundenheit etc. beibehalten werden, wenn auch in einen stark veränderten Kontext gesetzt und somit verzerrt werden. Wie es nun in der Praxis aussieht, soll die nachfolgende Analyse vor Augen führen.

4.4.2.2.2. Die Pyramide als kennzeichnende Struktur: die Basis

Eine der auffälligsten Strukturen, welche sich in der Schilderung des Motivs der Sekte der Zemlejoby ausmachen lassen, ist die Pyramide. Es ist die Machtstruktur der Organisation, welche nach diesem System spitz nach oben zuläuft und einen streng hierarchischen Charakter aufweist.

Die Basis dieser Struktur begegnet dem Leser bereits am Anfang der infrage kommenden Textpassage, in Gestalt des Überfallkommandos, welches das Genlaboratorium stürmt. Dieser Handlungssegment soll, so scheint es, dazu dienen, die wesentlichen Charakteristika der Sekte am Beispiel ihrer simpelster Vertreter einführend vorzustellen.

Die Mitglieder des Kommandos sind einfaches, nachgerade primitiv anmutendes Volk, welches aus simpel gestrickten Individuen mit ebenso simplen Ansichten besteht. Ebenso simpel ist ihr Aufgabenbereich: in die Basis der „*bljadi*“²²², wie alle sektenfremden Personen verallgemeinernd bezeichnet werden, einzudringen mit dem Ziel, die gesamte „Ernte“ des himmelblauen Specks für Zwecke der Sekte gewaltsam zu

²²² *блядь*, russ. Mat: Hure, von den Anhänger der Zemlejoby-Sekte sowohl als Substantiv als auch als Adjektiv (*блядский, -ая, -ое*) synonym für alles Sektenfremde gebraucht.

akquirieren. Eine wage Andeutung seitens ihrer Oberen lässt sie denken, der Speck sei eine Waffe. Im Verlauf des Überfalls werden sie von Gloger darüber informiert, dass die Substanz zum Bau eines Reaktors auf dem Mond benutzt werden soll. Eine, wie es sich herausstellen wird, bedeutungslose Information, da die Angaben über den Verwendungszweck der Substanz sich stets ändern und selbiger dadurch bis zum Ende des Romans schleierhaft bleibt.

Bereits der erste, aus der äußerlichen Schilderung der Mitglieder des Überfallkommandos resultierende, Eindruck unterstreicht die extrem antagonistische Stellung, welche diese gegenüber ihren Opponenten beziehen. Das letztangeführte Zitat (siehe oben) ist beispielsweise von einer starken negativen Einstellung gegenüber sämtlichen technologischen Errungenschaften des Fortschritts geprägt, egal wie praktisch sie in der gegebenen Situation sein mögen. Allein der Gedanke an eine Berührung der „Hurenwaffen“, d. h. der Erzeugnisse einer fortschrittlichen, jedoch der verabscheuten Außenwelt angehörenden Waffenindustrie, wird mit der Verletzung eines religiösen Tabus gleichgesetzt. Deswegen treten die Zemlejoby nur mit abgesägten Schrotgewehren und Sprengstoff bewaffnet gegen das viel besser ausgerüstete Wachpersonal des Labors an. Doch natürlich tragen sie den Sieg davon, trotz technischer und zahlenmäßiger Unterlegenheit.

Diesen Ausgang gebietet die historisch geprägte Nachkriegsdramaturgie des sowjetischen Heldenepos, aufgebaut auf den vielbesungenen Heldentaten der Heroen des Zweiten Weltkrieges. Der schroffe, aber von Kriegerpathos gezeichnete Habitus der erdverbundenen Patrioten der Zemlejoby verweist auf die im filmischen und literarischen Diskurs des sozialistischen Realismus überaus präsente Schablone des russischen Partisanen, der auf dem Schlachtfeld des „Großen Vaterländischen Krieges“ mit Mut und Liebe zum Vaterland, statt mit technisch adäquaten Kampfmitteln, die „Horden“ deutscher Invasoren abwehrt. Heldenhafte Posen und todesmutiges Voranstürmen, ein hervorstechendes Merkmal dieses Motives, werden von Sorokin in gewohnter Manier mit großer Präzision kopiert und als Szenen voll reißerischer Action in den Text eingefügt:

„Круши их, братья!“ закричал Иван, выдергивая обрез из-за пояса и первым бросаюсь вперед.

Шестеро смельчаков кинулись за ним.

Внутри бункера было дымно, но не темно: взрыв не повредил проводку. Из тамбура вглубь вел коридор. В конце его показалась охрана - трое беложетонников. Сергей, Мустафа и Карпо метнули гранаты.

„Ложись!“ скомандовал Иван, и братья кинулись на пол.

Три взрыва слились в один. Осколки впились в бетонные стены, куски тел полетели по коридору

„Вперед!“ вскочил Иван. *„Не дадим им продыху!“*²²³

So gesehen, offenbart diese Szene eine im Sinne der Dekonstruktion interessante Betrachtungsmöglichkeit der genannten Textstellen im Kontext der Auseinandersetzung Sorokins mit dem Sozialistischen Realismus. Genauer gesagt, handelt es sich um eine Demontage des besagten russischen Partisanenmotivs unter Zuhilfenahme parodistischer Elemente. Indem dieses aus seiner „gewohnten“ Diskursumgebung genommen und in das fiktive und eigentlich absurde, dystopische Endzeitszenario versetzt wird, findet eine Dekonstruktion des Motivs statt, welche von einer kritischen Auseinandersetzung mit einem unantastbaren Heiligtum der russischen Kultur und Gesellschaft zeugt. Das eigentliche Ziel dieses Vorganges scheint die Dekonstruktion der Heldenmythen des Zweiten Weltkrieges zu sein, welche von einer ikonenhaften Verehrung des geriatrischen Veteranenkultes begleitet werden, sich in der gesamten Nachkriegsgeschichte der Sowjetunion höchster Popularität erfreuten, und auch im heutigen Russland einen festen Bestandteil des nationalen Bewusstseins darstellen.

So gesehen geht es in diesem Beispiel nicht nur um die Dekonstruktion eines einzelnen Motivs des sozialistischen Realismus vor Augen, sondern um eine kritische Auseinandersetzung mit einer bedeutenden Facette des russischen kulturellen Kanons, nämlich der Verehrung und Pflege eines beinahe schon archaischen Heldenkultes, welcher auf der Austauschbarkeit des Individuums im Zeichen der ikonischen Variable des „Unbekannten Soldaten“, mit der ganzen Schwere monumentalen Totenkultes in Gestalt unzähliger Gedenkstätten und Denkmäler bedacht, aufgebaut ist.

²²³ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 116

4.4.2.2.3. Die höheren Kasten: Demontage des orthodoxen Ritus

Nach einer langen Fahrt in einem Schneefahrzeug, dessen vorsintflutliche Bauart besonders hervorgehoben wird, wie auch bei der Beschreibung des übrigen technischen Equipments der Zemlejoby²²⁴, wird der Speck zur Zitadelle der Sekte gebracht. An dieser Stelle wiederum tritt die Struktur der Pyramide in Erscheinung, diesmal in Gestalt der häuslichen Unterbringung der Gemeinschaft. Die Zitadelle befindet sich in einer verlassenen Mine mitten in einem Berg. Während das niedere Fußvolk das Chaos der oberen Ebene inmitten verrostender Hinterlassenschaft sozialistischer Bergindustrie bewohnt, haust der Klerus in den unteren Regionen der Stollen. Im Herzen des Berges, noch eine Ebene darunter, befinden sich voll überschwänglichen Luxus die Gemächer der Elite, der sogenannten „Kindchen“²²⁵.

Auf dem Weg zu seinem Bestimmungsort in den Händen der Obrigkeit tritt der Speck eine bizarre Irrfahrt zur Spitze der Machtpyramide in die tiefsten Untiefen der Zitadelle an. Das vorher erwähnte Prinzip der Inversion tritt bei der Verfolgung dieser Odyssee besonders stark hervor, bedeutet doch der Aufstieg zum Allerheiligsten der Sekte einen Abstieg tief in die Eingeweide der Erde. Folgendermaßen beschreibt Ludwig Kuon in seiner Dissertation „René Girard und die Wahrheit des Romans“ deren Charakteristik:

*„In Umkehrung des geschlossenen Weltbilds der vorneuzeitlichen, europäisch-christlichen Zivilisation thront die höchste Autorität nicht in einem Himmel, sondern in einem aufgelassenen Bergwerk. In diesem Gegen-Himmel wird die Versenkung in die ‚unio mystica‘ nicht himmelwärts, sondern erdwärts praktiziert.“*²²⁶

Überhaupt tritt der Einbezug christlicher Ritualsymbolik in den Text mit spürbarer Emphasis auf der starren Struktur des orthodoxen Traditionalismus gerade auf eben jener Zwischenebene verstärkt in den Vordergrund. Gleichzeitig mit dem

²²⁴ *Допотопный снегоход, собранный еще в СССР*, ebd., S. 122

²²⁵ *Детки*, ebd. S. 146

²²⁶ Kuon, Ludwig: „René Girard und die Wahrheit des Romans. Der mimetische Konflikt als Handlungsschema in den Romanen von Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), Michel Houellebecq, *Elementarteilchen* (1996) und Vladimir Sorokin, *Der himmelblaue Speck* (1999)“. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Freiburg 2005/2006, S. 295

Anführen russisch-orthodoxer ritueller Praktiken, oder zumindest ritueller Handlungen, welche ihrem Ablauf nach dem orthodoxen Ritus entstammen könnten, werden diese in den Sog der Dekonstruktion gezogen, indem sie in die absurde Umgebung platziert und von den „nach Art der russischen Holzpuppen ineinander verschachtelten Erzählungen“²²⁷, so Kuon, der inkohärenten Handlung zerstückelt werden. Ein Beispiel für die dabei stattfindende Verkehrung besagter Praktika in ihr Gegenteil sieht Kuon in der von ihm vermuteter Pervertierung des Ephata - Ritus²²⁸:

*„Ты веришь в эту землю?’ спросил магистр.
,Конечно,’ Савелий открыл банку, золотой ложечкой зачерпнул земли,
плюнул в ложку и образовавшейся кашцей залепил магистру ухо.“²²⁹*

Dabei wird dem reglementierten Hang an russisch-orthodoxen Traditionen bereits früher im Text eine Gestalt verliehen. Schon das Gebaren der vorher erwähnten Partisanen beim Betreten in den oberen Ebenen der Zitadelle birgt einen Hinweis auf den im starren Reglement des Ritus verharrenden Alltag der Sektenmitglieder:

*„Все семеро на секунду замерли возле каната, затем сняли шапки,
опустились на колени и шесть раз поцеловали твердый пол итольни.
[...]
,Слава Земле!’ окликнули братьев.
,Земле слава!’ ответил за всех Иван.
Пришедших молча обступили одетые в лохмотья бородатые люди и так
же молча стали по три раза целоваться с каждым.“²³⁰*

Je weiter es in die Tiefen der Zitadelle hinab geht, desto mehr nimmt das Element des Absurden überhand. Im Zuge des Abstiegs der Substanz zur nächsten Ebene, der des höhergestellten Klerus, nehmen auch die Brüche in der Kontinuität der Handlung zu. Es findet, typisch für Sorokin, eine Dekonstruktion des inhaltlichen Rahmens statt. Die Schilderung der schnell aufeinander folgenden Szenen entbehrt

²²⁷ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 286

²²⁸ Vgl. ebd., S. 295

²²⁹ Ebd., S. 145

²³⁰ Ebd., S. 124f

immer mehr eines inhaltlichen Zusammenhanges. Umgekehrt proportional dazu steigt die Anzahl absurder Elemente scheinbar rituellen Charakters an, wie beispielsweise dem von Vater Zigon vorgetragenen Psalm, welcher nur aus dem Wort „Nein“ besteht:

„С чемоданом в руке Зигон прошел на трибуну и встал, прижав чемодан к груди. В зале наступила полная тишина.

[...]

Зигон шумно выдохнул, набрал в легкие воздуха и вдруг запел низким, замечательного тембра басом:

„Heeem! Hem! Heeeeeeem! Heem! Heeeeeeeeeem! Hem! Hem! Heeem! Heeeeeeem! Hem! Heeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeem! Hem! Hem! Hem! Hem! Heeem! Hem!“²³¹

Wie in einem schlecht oder aus Absicht der Verwirrung des Publikums zusammengeschnittenen Film, ist das ins Absurde kippende religiöse Motiv des Psalmgesanges nur eine von einer scheinbar zusammenhangloser Reihe einzelner wirrer Szenen und Motive, welche jegliche inhaltliche Kohärenz vermissen lässt.

Ein weiteres Merkmal dieser Motivabfolge ist die häufige Darstellung scheinbar unmotivierte Gewalt sowie Handlungen, die zur Erniedrigung einer Person dienen. Auch hier scheint eine gewisse Hackordnung zu bestehen. Vanjuta, der Kommandant des Sturmtrupps, wird von Vater Zigon einem kurzen Verhör unterzogen und nach stundenlangem Schweigen unvermittelt aufs Gröbste misshandelt:

„С трудом переставляя ноги, Ванюта подошел. Отец Зигон схватил его за ноги и рванул на себя. Ванюта рухнул навзничь, гулко ударившись головой о паркет. Отец Зигон встал, зачерпнул горсть земли и с силой бросил Ванюте в глаза. Ванюта со стоном прижал руки к лицу.“²³²

Nachdem er seinen Gesangsauftritt absolviert, wird Vater Zigon wiederum mit einer Marmorkugel, abgefeuert aus einer goldenen Faustfeuerwaffe, niedergestreckt, wobei der Koffer mit dem Speck wiederum den Besitzer wechselt. Einigermaßen bemerkenswert bleibt dabei die Tatsache, dass diese Tötung keinerlei Reaktionen

²³¹ Ebd., S. 131

²³² Ebd., S. 129

seitens des Auditoriums nach sich zieht, in Gegenteil, wird der Eindruck vermittelt, diese Tat sei Teil eines sorgfältig vorbereiteten rituellen Menschenopfers:

„Наконец из раскрывающегося рта Зигона не вылетело ни звука. Пошатываясь, Андреев подошел к своему столу, выдвинул ящик, достал золотой пистолет с мраморной рукояткой, тщательно прицелился и выстрелил.

Мраморная пуля попала Зигону в рот. Он дернулся и, не закрывая рта, рухнул.

„Садитесь, господа,“ опустил пистолет Андреев, и все с облегчением опустились на мраморные, с подушками зеленого бархата, стулья.“²³³

Der scheinbar unmotivierte und unerwartete Akt der Tötung stellt aus der Sicht narrativer Kontinuität einen Bruch dar, da das Opfer unmittelbar vor seinem erzwungenen Ableben als Gastredner einer feierlicher Versammlung auftreten soll und dabei von seinem Henker Andreev als Held des Tages angekündigt wird:

„В зале стояли десять мраморных столов, за которыми сидели лысые люди в черных костюмах. На столах горели зеленые лампы. На стене висел подсвеченный зеленым светом герб из горного хрусталя, яшмы и гранита: человек, совокупляющийся с землей.

„А! Господин Зигон!“ воскликнул один из сидящих. „Ну, наконец-то! Мы ждем вас с утра! Господа!“ Сидящие встали и сдержанно склонили лысые головы.

„Как хорошо, что вы пришли! Вы не представляете - как это хорошо!“ человек подбежал к Зигону и с силой сжал ему руку „Андреев! Скажите сразу - все нормально, или нет? Только - да, или - нет! Два слова!“

„Да,“ произнес Зигон.

Андреев в восторге закрыл глаза и потряс маленькой головой:

„Великолепно... Господа! Господа! Все получилось! Поприветствуем же бесстрашного и решительного господина Зигона!“²³⁴

²³³ Ebd., S. 132

²³⁴ Ebd., S. 131

Die Diskrepanz zwischen Ehrenredner und Mordopfer veranschaulicht die vielen Kontinuitätsbrüche, welche den Erzählstil Sorokins dominieren. Hier wird die Fragilität des Diskurses vor Augen geführt, egal ob es sich um den literarischen, gesellschaftspolitischen oder religiösen Diskurs handelt. Dazu wird die Kontinuität der Handlung dekonstruiert, indem scheinbar nicht zusammenhängende oder scheinbar widersprüchliche Motive in einer wirren Abfolge von Szenen aneinander montiert. Im Folgenden wird diese Vorgehensweise am Beispiel konkreter Motive demonstriert²³⁵.

4.4.2.2.4. Entfesselte Obrigkeit: Groteske an der Führungsspitze

Ein Bruch diesmal nicht inhaltlicher, sondern stilistischer Art präsentiert sich mit dem Auftreten der eigentlichen Elite der Sekte: der sogenannten „Kindchen“ Vil, Kir und Tit.

Eingeläutet wird das Erscheinen der drei durch eine Szene, die gewisse Parallelen zum Rutsch der Protagonistin von „Alice in Wonderland“ durch die Baumhöhle aufweist: Savelij, einer der vielen Charaktere in der Kette der Kuriers des himmelblauen Specks, springt durch eine Luke in der Wand seiner Räumlichkeiten und landet nach einer kurzen Rutschpartie im Swimmingpool der Kindchen:

„Савелий убрал очки в карман, прижал кейс к груди и прыгнул в круглую дыру.

Плавный пластиковый желоб понес его вниз, стал извиваться спиралью и вдруг обвалился вертикально: визжа, Савелий врезался в теплую прозрачную воду и долго всплывал, болтая тяжелыми ботинками и пуская пузыри.“²³⁶

Diese groteske Einlage läutet ein Motiv ein, welches das Absurde als Stilmittel hochhält sowie dem Begriff „Zemlejob“ eine allzu plakative Inkarnation bietet. Letzteres betrifft zuallererst die genannten „Kindchen“, wobei es sich wohl eher um einen der höchsten Titel der Sekte, als um Bezeichnung von Personen bestimmten Genotyps, wofür das äußerliche Erscheinungsbild der drei sprechen würde, handelt. Es entsteht der Eindruck, Kir, Vil und Tit wären leibhaftige Götzen der Sekte, da sie mit

²³⁵ Siehe 5.2.2.2.4.

²³⁶ Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 146

ihren Genitalien von gigantischen Ausmaßen, für deren Transport spezielle Wägelchen benötigt werden, die perfekte Verkörperung des Konzeptes religiös motivierter Kopulation mit dem Erdreich zu sein scheinen:

„Детки приподнялись со своих замысловатых кресел. Огромные гениталии их вывалились на пол. Вил с трудом дотянулся и взял оставленный Савелием кейс. Слуги проворно подложили под гениталии коляски, детки пошли в платяную, толкая перед собой коляски с покрасневшими и раздувшимися после купания гениталиями. На ходу слуги принялись поливать гениталии деток духами из пульверизаторов.“²³⁷

Dieser mittels des Motivs der Kindchen dargestellte extrem phallozentrische Genitalkult fügt sich nahtlos in das Konzept des Grotesken ein, welches das gesamte Ritusgebäude der Sekte kennzeichnet.

Die Kindchen genießen, wohl ob der enormen Größe ihrer Fortpflanzungsorgane, einen zumindest halbgöttlichen Status, welcher sich vor allem an der Behandlung zeigt, welche ihnen zuteil kommt:

„В платяной деток обтерли насухо и облачили в темно-синие фраки с длинными фалдами. На гениталии надели огромные гульфики под цвет фраков. Волосы деток расчесали и напмадили, на лица наложили грим. В руки деткам вложили золотые посохи с набалдашниками в форме головы мамонта.“²³⁸

Mit dem Anstieg der Position der Akteure innerhalb der Sektenhierarchie vollzieht sich auch ein Bruch in deren sprachlichen Mustern. Der in den Quartieren der Unterlinge vorherrschende zeremonielle Ton, gezeichnet von Demut und devoter Sprachhaltung, weicht einer Ausdrucksweise, welche als vulgär und eher derb charakterisiert werden kann:

„„Что, разучился плавать, рукосуй?“ захохотал Вил, обнажая золотые, инкрустированные бриллиантами и сапфирами зубы.“

²³⁷ Ebd., S. 149

²³⁸ Ebd.

„У тебя жопа с собой?“ уцепился Савелия Тит, „Или ты ее тоже в банке держишь?“

„А борода-то, борода!“ Кир схватил бороду Савелия своей волосатой ручищей. „Когда вшей вычесывал? После Осеннего ебалова, небось? Глотни, глотни водицы, небойсь!“²³⁹

Die Kindchen scheinen ihre Überlegenheit gegenüber ihren Untergebenen zu demonstrieren, indem sie diese allerlei verbalen und tätlichen Erniedrigungen aussetzen. Unmittelbar nach dem oben angeführten Dialog wird der angekommene Savelij einer bizarren Genitalschau unterzogen:

„Покажи-ка нам свое муде,“ рыгнул Вил. Савелий приподнял хитон. Детки неодобрительно посмотрели на его небольшие гениталии. Двумя своими огромными пальцами Вил потрогал мошонку Савелия:

„Не густо. Жопу покажи,“ Савелий повернулся к ним задом.

„А жопа вполне приличная!“ воскликнул Тит. Детки молча потрогали ягодички Савелия.“²⁴⁰

Das Missfallen, welches Vil aufgrund der Größe von Savelijs Genitalien zum Ausdruck bringt, scheint darauf hinzudeuten, dass diese als körperliches Substitut für den Glauben betrachtet werden. So gesehen, wird an der Größe der Genitalien das Ausmaß persönlicher Hingabe sowie die Kraft des Glaubens gemessen, was einerseits angesichts der rituellen Praktiken der Zemlejoby nachvollziehbar erscheint, andererseits eine komplette Verkehrung des christlichen Ideals der Abkehr von der Fleischlichkeit darstellt. Eben daran wird die Dekonstruktion dieses Ideals samt des dazugehörigen religiösen Diskurses sichtbar: diese Verkehrung an sich geistiger Inhalte in die Groteske des plakativ fleischlichen Motivs wird mittels der Elemente des christlich orthodoxen rituellen Duktus vollzogen, wobei die Heiligenfiguren des Christentums in der Gestalt fleischgewordener Totemfiguren neu stilisiert sowie, in scheinbarer Anlehnung an Fruchtbarkeitsgötzen, mit überproportional großen Genitalien ausgestattet werden.

²³⁹ Ebd., S. 147

²⁴⁰ Ebd., S. 148

4.4.2.2.5. Mythologischer Charakter bestimmter Gegenstände und dessen Beitrag zur Dekonstruktion

Im Folgenden wird von dem in der Erzählung verstärkten Aufkommen von Gegenständen, welche durch besondere materielle oder ideelle Beschaffenheit hervorstechen und somit eine Aura des Mythischen um sich herum suggerieren, die Rede sein. Dieses Motiv wurde bereits im Rahmen der Analyse der handelnden Personen erörtert; aufgrund seiner Bedeutung für die Erläuterung des in diesem Teil des Textes stattfindenden Prozesses der Dekonstruktion, soll nun wiederholt darauf eingegangen werden.

Das besprochene Motiv umfasst das Vorkommen von Gegenständen innerhalb des Handlungsrahmens, welche sich, vereinfacht ausgedrückt, durch spezifische Beschaffenheit auszeichnen. Ein Beispiel dafür ist die schon erwähnte goldene Pistole samt Marmorkugel. Marmor ist ein höchst ungewöhnliches Material für Feuerwaffenmunition, welches einer praktischen Prüfung nicht standhalten würde. Aus dem Blickwinkel der narrativen Tradition betrachtet, reiht sich dieses Motiv in die lange Abfolge von Schilderungen legendärer Gegenstände, welche seit den Anfängen der Literatur zur festen literarischen Tradition gehört. Ob das goldene Vlies in der altgriechischen Argonautenlegende, oder die silberne Nadel, an welche die Sterblichkeit des Unsterblichen Kaš'ej in der russischen Folklore gebunden ist, die Liste von solchen Gegenständen ist lang. Sie alle haben eines gemein: die Exklusivität, welche durch die Einzigartigkeit oder Exotik der zur ihrer Verarbeitung verwendeter Materialien suggeriert wird. Gerade diese Exklusivität wird als das literarische Gleitmittel verwendet, um den infrage kommenden, meist alltäglichen, Gegenstand in den mythischen Diskurs einzuführen und ihm eine Aura des Sagenhaften zu verleihen.

Die Schilderung der Ereignisse um den Himmelblauen Speck in der Sekte der Zemlejoby ist angereichert mit Erwähnungen solcher Gegenstände. Ob rituell anmutende Waffe, wobei die Pistole wohl einen Ersatz für den klassischen reich verzierten Opferdolch darstellen soll, oder religiöser Fetisch, worum es sich im Fall der bereits erwähnten Probe der Russischen Erde handelt. Auch andere recht obskure Gegenstände und Reliquien fallen unter diese Kategorie:

„Ты засахаренную руку Сола видел? На восьмом уровне?“

*„Батенька, я не только видел. Я ее раз двести пятьдесят лизал, когда приемщиком служил. Каждое утро, после общей молитвы. Помолимся Земле Теплой, потом приложимся - и на службу. Хорошее время было.“*²⁴¹

Diese Gegenstände unterstreichen den zutiefst sakralen Kontext, in dem die Darstellung der Sekte steht, und versetzen das Übermotiv der Sekte in den Rahmen des mythischen Diskurses. Gleichzeitig jedoch wird es durch andere textuelle Elemente aus demselben herausgerissen und in der feinsten Tradition Lewis Carrols als postmoderne Alice in den Kaninchenbau des Absurden gezogen. So findet beispielsweise das bereits erwähnte Menschenopfer mittels ritueller Pistole im Rahmen einer Veranstaltung statt, welche Züge einer Parteiversammlung der sowjetischen Elite trägt. Gleich nach der Bluttat geht Andreev in einem alltäglichen Ton zur Tagesordnung über:

„Садитесь, господа,‘ опустил пистолет Андреев, и все с облегчением опустились на мраморные, с подушками зеленого бархата, стулья.

Андреев убрал пистолет в стол, подошел к труп, все еще сжимающему чемодан, вынул из кармана убитого диктофон, взял чемодан и нетвердой походкой заспешил к выходу.

„Арсений, а как же декларация?’ спросил один из сидящих.

*„Две минуты, господа. И мы продолжим,‘ проговорил на ходу Андреев, потянул за ручку массивную мраморную дверь и вышел из зала в коридор.“*²⁴²

Die scheinbare Unvereinbarkeit beider Themen, dem religiösen Nimbus einer und der profanen Wirklichkeit einer starr nach sozialistischem Vorbild strukturierten Organisation andererseits, schaffen ein textuelles Spannungsfeld, welches vom scharfen Kontrast der genannten Elemente gespeist wird. Dieser Konflikt kippt schließlich den gesamten literarischen Diskurs ins Absurde, wovon die beiden genannten Themen ebenfalls betroffen sind. Es findet somit ein Dekonstruktionsprozess statt, von welchem nicht nur die besagten Motive, sondern auch das gesamte textuelle Umfeld betroffen ist. Durch die stetige Wechselwirkung beider konkurrierenden Diskurse, des religiösen und des profanen, wird ebenfalls die narrative Kontinuität stark in Mitleidenschaft gezogen,

²⁴¹ Ebd., S. 136

²⁴² Ebd., S. 132

hin zur Reduktion der Handlung auf die bereits erörterte inhaltlich zusammenhanglose Abfolge von Motiven.

4.4.2.3. Dekonstruktion des kulturellen und literarischen Diskurses

Zusammenfassend lassen sich bei der Betrachtung der hier zur Analyse herangezogenen Punkte mehrere Schlussfolgerungen machen. Zum einen wäre da die Feststellung einer Dekonstruktion des literarischen Diskurses, welches hier durch scheinbar willkürliche, jedoch in ihrer chaotischen Anordnung gezielt gesetzte Brüche in der Kontinuität des Erzählstranges erzielt wird. Gespräche und einzelne Handlungssequenzen, welche auf den ersten Blick zusammenhängend erscheinen, brechen unvermittelt ab, um von einer Handlungssequenz oder einem Dialog abgelöst zu werden, welcher sowohl inhaltlich als auch stilistisch wenig mit dem vorhergehenden Segment gemein hat. Somit gestaltet sich eine sich zum Nonsens neigende Abfolge inhaltlich inkohärenter narrativer Segmente, welche eine geordnete Wahrnehmung des Erzählstranges, soweit vorhanden, erschwert oder gar unmöglich macht. Dieses Verfahren wird von Sorokin eingesetzt, um die Wahrnehmung des inhaltlichen Rahmens des Textes insoweit zu verzerren, dass er unter der eigenen Strukturlosigkeit kollabiert. So wird ein Zustand erreicht, in dem sich das allgemein gebräuchliche Verständnis der Textualität im Zustand ultimativer Dekonstruktion befindet, was sich auch auf den gesamten literarischen Diskurs auswirkt, im Rahmen dessen der besagte Text stattfindet.

Eine weitaus größere Rolle ist jedoch dem Absurden und der Groteske als erzählerisches Stilmittel zugeordnet, wird doch im Text reichlich Gebrauch davon gemacht, mit dem Ziel, die Unantastbarkeit des orthodoxen Ritus und des Heiligtums der Mutter Erde zu demontieren. Herbeigeführt durch diese Mittel findet ein Dekonstruktionsprozess innerhalb des kulturellen Diskurses statt. Unter der Beibehaltung, wenn auch Pervertierung, des christlichen Zeremoniells wird eine religiöse Gemeinschaft geschildert, welche zwar in Wort und Tat an die russisch-orthodoxe Kirche gemahnt, deren Weltbild jedoch eine Umkehrung christlicher Werte darstellt: gebetet wird nicht gen Himmel, sondern zur Erde, Spiritualität wird in einen grotesk-phallozentrischen Genitalkult kanalisiert:

*„Daher beten die Gläubigen: Der Erde sei Dank und fügen dem Blut- und Bodencharakter ihrer Religion eine spirituelle Note hinzu ...
Und der Kult der durch die Initiation Auserwählten ist die kopulierende Vereinigung“²⁴³*

So charakterisiert Ludwig Kuon die Sekte. Er ist es auch, der in dem Motiv der Sekte eine *„als überaus kraftvolle und kenntnisreiche Satire auf die russische Orthodoxie decodierbaren Sozietät“²⁴⁴* bezeichnet. Doch auch andere Facetten lassen sich bei einer genauen Betrachtung des Motivs erkennen:

„[...] Сорокин описывает историю, быт и нравы ,сибирского землеёбства’, что сильно перекликается с советским образом жизни, его запутанной иерархической структурой и планово-командной системой управления и убогостью бытия. А манерой действия и языком исполнителей акции – скорее сегодняшний день с присущими ему глаголами ,отобрать’, ,пригрозить’, ,замочить’, ,зачистить’ и т.п., или возможно также напоминает любые другие тоталитарные системы.“²⁴⁵

Indem Sorokin diese beiden Themen, die sowjetische Alltagsrealität und die von starrfestgelegten Ritualen geprägte russische Orthodoxie, in einem Motiv, der Zemlejoby-Sekte nämlich, zusammenbringt, stellt er diese auf den ersten Blick unvereinbaren dogmatischen Konstrukte einander gegenüber und schafft so ein dramaturgisches Spannungsfeld, welches die beiden Themen in einen Zustand gegenseitiger inhaltlicher Aufhebung bringt. Sie führen sich gegenseitig ad absurdum, was sich rückwirkend auch auf die jeweiligen Diskurse, deren Teil sie darstellen, auswirkt, womit an ihnen der Prozess postmoderner Dekonstruktion vollzogen wird.

²⁴³ Kuon, Ludwig: „René Girard und die Wahrheit des Romans. Der mimetische Konflikt als Handlungsschema in den Romanen von Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), Michel Houellebecq, *Elementarteilchen* (1996) und Vladimir Sorokin, *Der himmelblaue Speck* (1999)“. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Freiburg 2005/2006, S. 295

²⁴⁴ Ebd., S. 300

²⁴⁵ Seim, Natalia: „Vladimir Sorokin – um, čest’ i sovest’ epochi postmoderna“. Diplomarbeit, Lund 2007, S. 60

4.4.2.4. Das Phänomen „Zemlejobstvo“ als mehrfach kodiertes Motiv

4.4.2.4.1. Die psychoanalytische Ebene

Ein etwas anderer Blickwinkel auf das Motiv der Sekte der Zemlejoby präsentiert sich bei der Betrachtung dieses Textelementes als Objekt einer psychoanalytischen Interpretation. Diesen Ansatz vertritt unter anderem Boris Pamonov in seinem Essay „Interpretacija zemlejobstva“²⁴⁶. Er macht die Sekte der Zemlejoby zum Gegenstand psychologisch motivierten Betrachtung, jedoch nicht als Teil eines möglichen Gesamt- oder auch Teilsujets. Im Gegenteil, spricht er Sorokins Werken jegliche inhaltliche Kohärenz oder Informationsgehalt ab:

„У Сорокина нет ни темы, ни внятного сюжетного содержания, ни нравственной посылки. У него происходит игра повествовательных структур за пределами их смысла. Содержание не выходит за переплет, мы ничего не узнаем из его книг.“²⁴⁷

Diesem Ansatz folgend, wäre jedes Sorokinsche Motiv losgelöst vom ihn enthaltenden textuellen Korpus samt dessen inhaltlichen Sujet zu betrachten, wie auch das erwähnte Motiv der Sekte der Zemlejoby. Diese stellt, so Pamonov, nur den Gipfel eines metapsychologischen Eisberges dar, eines Themas, welches von Sorokin im Roman vorzeitig fallengelassen wurde, jedoch weit über den inhaltlichen Rahmen des Romans hinausreicht.²⁴⁸ Er geht sogar soweit, diesem „*Philosophem*“, ja sogar „*Mythem*“²⁴⁹, wie er sich ausdrückt, jegliche Absicht, die erdgebundene Spielart des russischen Patriotismus zu parodieren, abzuerkennen²⁵⁰, um sich vollkommen auf die psychoanalytische Interpretation des Motivs konzentrieren zu können. Genauer gesagt, sieht er in dem Motiv der Sekte die Versinnbildlichung eines allumfassenden

²⁴⁶ Pamonov, Boris: „Interpretacija zemlejobstva“, in: „Nota Bene“, Nr 2 (Datum unbekannt) [http://topisrael.co.il/ShowNewsAnswer.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА \(01.05.2010\)](http://topisrael.co.il/ShowNewsAnswer.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА (01.05.2010))

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Vgl. ebd.

metapsychologischen Phänomens²⁵¹, welches den Rahmen des bloßen Romansujets sprengt:

„Это отдельный и очень важный русский сюжет, не имеющий прямого отношения к той фантазии, которую писатель выстроил вокруг своего духовного сала.“²⁵²

Den theoretischen Stützbalken psychoanalytischer Betrachtung des besagten Motivs bildet Erich Fromms Abhandlung „Anatomie menschlicher Destruktivität“²⁵³. Insbesondere das Modell des nekrophilen Persönlichkeitsbildes findet dabei Beachtung. Für die Untersuchung des, wie Pamonov dieses Phänomen betitelt, „zemlejobstvo“²⁵⁴, ist insbesondere die Beziehung solcher Persönlichkeiten zu ihrer Mutter relevant. Dort nämlich, wo laut Freud eine sexualisierte Bindung inzestiösen Charakters stattfindet, befindet sich eine nekrophile Persönlichkeit im sexuellen Sog zur als Bedrohung empfundenen Mutter, bis hin zum Tod:

„Für sie ist die Mutter ein Symbol: mehr ein Phantom als eine wirkliche Person. Sie ist ein Symbol der Erde, der Heimat, des Blutes, der Rasse, der Nation, des Urgrundes, aus dem das Leben entspringt und zu dem es zurückkehrt. Aber sie ist auch das Symbol von Chaos und Tod; sie ist nicht die lebensspendende, sondern todbringende Mutter; ihre Umarmung ist der Tod, ihr Schoß ist das Grab. Die Anziehung, die von dieser Tod-Mutter ausgeht, kann nicht Zuneigung oder Liebe sein; es ist keine Anziehungskraft im üblichen psychologischen Sinn, die etwas Angenehmes und Warmes bedeutet, sondern es handelt sich um eine Anziehung in dem Sinn, wie man etwa von der magnetischen Anziehungskraft oder von der Schwerkraft sprechen würde.“²⁵⁵

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Fromm, Erich: „Anatomie der menschlichen Destruktivität“, in: Fromm, Erich: Gesamtausgabe Bd. VIII: „Aggressionstheorie“. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH KG, München 1989

²⁵⁴ Pamonov, Boris: „Interpretacija zemlejobstva“, in: „Nota Bene“, Nr 2 (Datum unbekannt) http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА (22.03.2011)

²⁵⁵ Fromm, Erich: „Anatomie der menschlichen Destruktivität“, in: Fromm, Erich: Gesamtausgabe Bd. VIII: „Aggressionstheorie“. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH KG, München 1989, S. 329

Pamonov stützt sich auf diese Erläuterung und nützt sie für die Definition seines Begriffes „*zemlejobstvo*“. Dieser bedeutet, so lautet seine Erklärung, eine Substitution der liebenden Mutter durch das theoretische Konstrukt des Vaterlandes samt der für diesen Vorgang ausschlaggebenden destruktivistischen, nekrophilen und narzistischen Impulsen²⁵⁶.

Als Beispiel für diese von Kälte und Furcht genährte Liebe nennt Fromm Adolf Hitler, welcher interessanterweise auch in „Goluboe salo“ einen Gastauftritt hat, wenn gleich als Oberhaupt eines mächtigen Dritten Reiches in einer alternativen Zeitlinie. Die zerstörerische Liebe dieses Vorzeigenekrophilen, so Fromm, wie er von Pamonov zitiert wird, hatte ganz Deutschland, das Vaterland als Substitut mütterlichen Prinzips als Objekt, und wurde von Hitler in den Sog dessen persönlichen Unterganges mit hineingezogen:

*„[...] если мы хотим обнаружить причины формирования некрофильской личности Гитлера, то искать их нужно именно в склонности к кровосмешению, которая столь характерна для его детских впечатлений от матери. Главным символом матери стала для него сама Германия. Его зацикленность на матери (=Германии) обусловила его ненависть к ‚отраве‘ (евреи и сифилис), от которой он должен был ее спасти; однако в более глубоком бессознательном пласте психики коренилось вытесненное желание к разрушению матери (=Германии). И он своими поступками доказал это и реализовал это свое желание – начиная с 1942 г., когда он уже знал, что война проиграна, и до последнего приказа 1945 г. о полном уничтожении всех областей, захваченных противником. Именно такое поведение подтверждает гипотезу о его зловещей связанности с матерью.“*²⁵⁷

Laut Pamonov ist das „*zemlejobstvo*“ vor allem ein genuin russisches Phänomen, weswegen er auch eine Person von größerer Bedeutung für die Geschichte Russlands als Hauptargument seiner Theorie vorstellt. Es handelt sich überraschenderweise nicht um

²⁵⁶ Vgl. Pamonov, Boris: „Interpretacija zemlejobstva“, in: „Nota Bene“, Nr 2 (Datum unbekannt) [http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА \(01.05.2010\)](http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА (01.05.2010))

²⁵⁷ Ebd.

Stalin, sondern um den Theoretiker auf dem Bereich des Anarchokommunismus Michail Bakunin. Am Beispiel dieser historischen Persönlichkeit und vom Motiv der Zemlejoby-Sekte sowie Frommschen Theoriekonstrukt ausgehend trachtet Pamonov danach, die Antwort auf die Frage zu finden, ob der russische Mensch die „Mutter Feuchte Erde“ wahrlich liebe oder sie lediglich als Projektionsobjekt sehe und sie mit seinem düsteren Begehren zu zerstören trachte.²⁵⁸

Bei dem Versuch, diese Frage zu bearbeiten, beruft sich Pamonov weniger auf die Idee des Vaterlandes als nationalistischem Konstrukt basierend auf einer Mischung aus völkischem Gedankengut und politischer Propaganda, sondern auf das archaische und teilweise kollektiv unbewusste Bild der heimischen Erde: eine Projektionsoberfläche für die Versinnbildlichung der Fruchtbarkeit und der nährenden lebensspendenden Weiblichkeit, des mütterlichen Prinzips in seiner ursprünglichsten Form, tradiert quer durch das kulturelle Gedächtnis von den Anfängen menschlicher Kultur, manifestiert in vorzeitlichen Artefakten wie beispielsweise der Venus von Willendorf.

Die Erde als Manifestation dieses Prinzips ist es also, mit der die Mitglieder der Zemlejoby-Sekte zeremoniellen Geschlechtsverkehr haben. Die Ambivalenz dieser scheinbar sexuellen Beziehung erscheint deutlich, wenn man sich des vollkommenen Fehlens der primären Immanation des weiblichen Prinzips, der Frauen also, in der Sekte vergegenwärtigt. Einfacher ausgedrückt, gibt es in der Sekte keinerlei weibliche Mitglieder. Bezieht man die phallozentrischen Tendenzen des Ritus und des Glaubens der Organisation in die Überlegung mit ein, erscheint auch der Gedanke plausibel, dass es sich um einen reinen Männerverein handelt, indem Frauen womöglich aus Gründen von Unvollkommenheit, Unreinheit etc. nicht willkommen sind. An Präzedenzfällen mangelt es mitnichten, liegt doch die Auffassung der Frau als unreines oder zumindest sündhaftes Wesen im Kern gleich mehrerer sogenannter Weltreligionen.

Was im konkreten Fall der Zemlejoby vorliegt, ist also ein Fall von höchster Ambivalenz: Eine nur aus Männern bestehende Sekte, die dem Erdreich weibliche Eigenschaften zuschreibt und es aufgrund deren bis hin zur sexuellen Extase vergöttert, gleichzeitig jedoch Frauen komplett aus ihrer geistigen Weltanschauung streicht, wenn nicht gar mehr oder minder latent verachtet. Und hier stellt sich, zumindest für Pamonov, wiederholt die bereits erwähnte Frage, ob und inwiefern der gemeine

²⁵⁸ Vgl. ebd.

russische Zemlejob seine Mutter Erde liebt und wie „russisch“ dieses Phänomen eigentlich ist.

Ausgehend von Freuds Entwicklungs- bzw. Triebtheorie trägt der rituelle Geschlechtsverkehr mit der Erde, welcher der mit ihr auf diese Weise Verkehrende mütterliche Eigenschaften zuschreibt, Züge der ödipalen Phase der Kindesentwicklung. Diesen Zustand erachtet Fromm als normal und grenzt ihn von einer, wie er sie nennt, „böartigen“ inzestuösen Beziehung²⁵⁹ ab. Diese tritt ein, wenn das infrage kommende Kind keine emotionale Beziehung zur Mutter aufbauen und in seiner Bindung zu ihr nie über seinen narzisstischen Schatten zu springen in der Lage ist und nie zu einer affektiven Beziehung zu ihr fähig sind²⁶⁰. Für sie bleibt die Mutter der Ausgangspunkt eines unheilvollen Soges, hinter dem Schein der Anziehung und Liebe steht die Sehnsucht nach dem Untergang, dem Verfall und Tod:

„Die Doppelrolle der Mutter als Göttin der Schöpfung und Göttin der Zerstörung durch viele Mythen und religiöse Vorstellungen reich belegt. Die gleiche Erde, aus der der Mensch gemacht ist, der Schoß, aus dem alle Bäume und Gräser kommen, ist der Ort, dem der Leib zurückgegeben wird; der Schoß der Mutter wird zum Grab“²⁶¹

Übertragen auf die Zemlejoby lässt sich diese Theorie folgendermaßen formulieren: der Sexualakt mit der Mutter Erde hat einen zutiefst destruktiven Charakter, darauf deuten gleich mehrere Hinweise. Zum Ersten ist es die feste Einbindung eines solchen Sexualaktes in das religiöse Dogma der Organisation. Diese Einbindung bewirkt, dass der Akt als ein integraler Bestandteil eines bereits seit Jahrhunderten existierenden Ritus in den religiösen Alltag der Gemeinde eingegangen und somit in Automatismus erstarrt ist. Diese erstarrte Form lässt kaum Raum für Emotionen, und auch wenn sich die Anhänger des Kultes der Zemlejoby bei jeder sich bietenden Gelegenheit auf die Liebe zur Mutter Feuchte Erde berufen, so scheint es jedes mal nur eine Floskel zu sein, eine zum Fossil erstarrte Hülle längst vergangener spirituellen Extase.

²⁵⁹ Vgl. Fromm, Erich: „Anatomie der menschlichen Destruktivität“, in: Fromm, Erich: Gesamtausgabe Bd. VIII: „Aggressionstheorie“. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH KG, München 1989, S. 328

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Ebd., S.329

Einen weiteren Hinweis auf die Ambivalenz der Zemlejoby in Bezug auf ihr Verhältnis zur Mutter Erde bieten mehrere Textstellen, welche einen Licht auf scheinbar unbedeutende Nuancen des Alltages der Ordensbrüder werfen. In diesem Zusammenhang wäre beispielsweise die Erwähnung einer Strafe für einen Fehler bei der Wiedergabe eines Zitats des sakralen Kanons zu nennen: Beerdigung für achtundvierzig Stunden:

„[...] Брату Сегею Паниткову за серьезную ошибку в толковании Священной Истории Землеобства Российского – погребение на двое суток.“²⁶²

Während es also als höchste Ehre und Wonne betrachtet wird, sein Geschlecht ins Innerste der Mutter Erde zu versenken, scheint es keine besonders erfreuliche Perspektive zu sein, als Ganzes ins heißgeliebte Erdreich versenkt zu werden. Anders ist es freilich, wenn der Körper, der im Erdreich ruhen soll, nicht der eigene ist und man so die Möglichkeit hat, auf gesunder Distanz zum Allerheiligsten zu bleiben:

*„А смеялся когда ты в последний раз? Сильно смеялся?’
,Когда отца Марона хоронили.’
,Ну, мы тогда все смеялись. Погребение - веселая вещь.“²⁶³*

Als weiteres Beispiel sei hier ein Exzerpt aus der sekteneigenen Folklore aufgeführt: dieses bezieht sich auf ein besonders makaberes Teil einer Sammlung bestehend aus 12 690 505 Exemplaren Russischer Erde.²⁶⁴ Das infrage kommende Exponat wird dem ominösen „Magister“ als Mittel zur Heilung taktiler Halluzinationen aural²⁶⁵ verabreicht und verfügt über die folgende Vorgeschichte:

„Там жила одна женщина в середине прошлого века. По фамилии Наделина. У нее под избой был погреб. Чистый аккуратный погреб, в котором ничего никогда не стояло. И эта Наделина каждый год рожала

²⁶² Sorokin, Vladimir: „Goluboe salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, S. 154

²⁶³ Ebd., S. 129

²⁶⁴ Ebd., S. 144

²⁶⁵ d. h. mit Spucke vermischt und ins Ohr des Patienten eingerieben, vgl. ebd., S. 145f

по ребенку от разных отцов. И сразу убивала его. Всего Наделина родила двадцать шесть детей. И ни один не выжил. Зато каждое утро она спускалась в свой погреб и поливала землю своим молоком.“²⁶⁶

Hier haben wir wieder die beiden Themen, von denen bereits die Rede war: den Tod und das Schöpferisch–Weibliche, verkörpert durch die Motive des Kindsmordes und der Muttermilch, welche sich in einem Stück Erde aus der obskuren Sammlung der *Zemlejoby* vereinen. Angereichert durch eine solcherart starke Dynamik eines scheinbaren Widerspruches bleibt das besagte Exponat jedoch stets eines: der Teil eines geheiligten Ganzen, der allumfassenden Mutter Erde, versehen mit einer starken assoziativen Ambivalenz. In seiner spirituellen Wahrnehmung der göttlichen Erde ist der Erdrämmler hin und her gerissen zwischen Motiven des Lebens und des Todes: einerseits ist es die Wahrnehmung der Erde als Mutter und somit erotisches Objekt der ödipalen Entwicklungsphase, andererseits als das langsam erstickendes Erdreich, Urquell instinktiv diktiert Ängste wie der davor, lebendig begraben zu werden.

4.4.2.4.2. Die kulturphilosophische Ebene

Pamonov geht in seinem zitierten Essay noch viel weiter als bloße Spekulation über kollektive Urängste und Komplexe. In seiner bereits diskutierten Analyse des „*zemlejobstvo*“ rückt er einen Stück weg von der Psychoanalyse und richtet seine Beobachtungen auf die kulturwissenschaftliche Ebene des Phänomens. Er bezieht sich dabei auf Schriften von Rousseau und Derrida, welche er in seinem Aufsatz zitiert. Insbesondere der von Derrida erwähnte Begriff des „*einmaligen Signifikates*“²⁶⁷ findet Pamonovs erhöhte Aufmerksamkeit.

In seiner Auseinandersetzung mit Rousseau führt Derrida diesen, von Rousseau entlehnten, Terminus ein, worunter ein Signifikant verstanden wird, welches unter keinen Umständen durch einen Signifikaten vertreten werden kann oder darf.²⁶⁸ In

²⁶⁶ Ebd., S. 145

²⁶⁷ „*основное значаемое*“ bei Pamonov, vgl. Pamonov, Boris: „*Интерпретация zemlejobstva*“, in: „*Nota Bene*“, Nr 2 (Datum unbekannt)
[http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА \(01.05.2010\)](http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА (01.05.2010))

²⁶⁸ Vgl. Derrida, Jacques: „*Grammatologie*“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, S. 455

Anlehnung an Rousseau erwähnt Derrida in diesem Kontext *„die natürliche Frau (die Natur, die Mutter oder, wenn man so will, die Schwester)“*²⁶⁹.

Daraus leitet Pamonov die folgende Schlussfolgerung ab:

*„Основное означаемое’ - материнское лоно, а по-русски говоря - Мать Сыра Земля. Прикосновение к ним уничтожает все культурные знаки (,всю систему означающих’), культура больше не нужна в таком прикосновении. Погружаясь в это лоно, человек разрушает мир как культуру. Это и есть ,землеёбство’. ,Землеёбы’ - это люди, которым открыта тайна уничтожения мира. И удержаться от такого срыва они не могут, это их рок - тотальный невроз, воспроизводящий в индивидуальном бессознательном историю коллективного бессознательного, воскрешающий наиархаичнейшие пласты коллективного опыта. [...] в коллективном бессознательном живет та же память об утраченном ,рае’ инцеста, то есть безответственно-бескультурного бытия - (само)наличия.“*²⁷⁰

Nachdem die Realität also im Prozess der „Verschriftung“ zur bloßen Abfolge an sich abstrakter Zeichen geworden ist, bildet sie in dieser konkret – symbolischer Inkarnation Angriffsfläche für destruktive Bemühungen archaischer Mystik des, so Pamonov im oben angeführten Zitat, Inzests. Als konkrete Analogie lässt sich dieses Phänomen mit dem Versuch versinnbildlichen, Wasser mit einem Hammer zu treffen, was effektiv nur im gefrorenen, also festen Aggregatzustand des letztgenannten möglich ist. Nachdem also, unter Gebrauch der Terminologie von Saussure, das Bezeichnete und sein Bezeichnendes eins geworden sind, erstarrt das Bezeichnete, in unserem Fall die wahrnehmbare Realität, in dem System der Symbolik kultureller Zeichen. In einem System gibt es einen Punkt, wo das Bezeichnende niemals durch das Bezeichnete ersetzt werden kann, und somit auch nie einfach nur das Bezeichnete sein kann, so Derrida²⁷¹. Dieser führt diesen Gedanken im Weiteren näher aus:

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Pamonov, Boris: „Интерпретация землеёбства“. „Nota Bene“, Nr 2 (Datum unbekannt) [http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЁБСТВА \(01.05.2010\)](http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЁБСТВА (01.05.2010))

²⁷¹ Vgl. Derrida, Jacques: „Grammatologie“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, S. 456

„Denn dieser Punkt der Nicht-Ersetzbarkeit ist auch der Orientierungspunkt des ganzen Bedeutungssystems; er ist der Punkt, an dem das fundamentale Signifikat als der Endpunkt aller Verweise versprochen und zugleich erfüllt wird als das, was mit einem Schlag das ganze Zeichensystem zerstören würde. Alle Zeichen sagen und untersagen ihn zugleich.“²⁷²

Die Unmöglichkeit der Gleichsetzung von Bezeichnetem und Bezeichnenden stellt gemäß dieser Feststellung den wunden Punkt des gesamten Systems der Zeichen dar, aus der auf Zeichenebene „inzestuösen“ Verbindung wird ein allumfassendes Tabu. Dieses Verbot hinterlässt jedoch einen Platz der Leere, ein Vakuum, welches auszufüllen ist. Und so wird in diesem Sinne „Inzest“ letztendlich durch „Onanie“ ersetzt, beides selbstverständlich im übertragenen Sinne zu verstehende Begriffe, welche Pamonov bei seiner Auseinandersetzung mit Rousseau und Derrida verwendet. Während der Terminus „Onanie“ bei ihm in Verbindung mit der Kultur und einer ihrer wichtigsten Errungenschaft, der Schrift, steht, bezieht sich „Inzest“ hingegen auf die präkulturelle Ebene, ohne Vorhandensein von Schrift und festgelegten Zeichensystemen, und somit jenseits jeglichen kulturellen Einflusses. Dazu Derrida:

„Es war schwierig, in der Kette der Supplemente die Schrift von der Onanie zu trennen. Diesen Supplementen ist zumindest eines gemeinsam: sie sind beide gefährlich. Sie übertreten ein Verbot und werden im Schuldgefühl erlebt. Gemäß der Ökonomie der Differenz bestätigen sie jedoch das Verbot, welches sie übertreten, sie umgehen eine Gefahr und behalten einen Aufwand noch vor. Diesen Supplementen zum Trotz, aber auch dank ihnen dürfen wir die Sonne sehen und verdienen wir das Licht, das uns an die Außenseite der Mine fesselt.“²⁷³

Es muss angemerkt werden, dass Derrida den Begriff der „Onanie“ den Schriften Rousseaus entlehnt. Während der Letztere jedoch ein rein physiologisches Phänomen behandelt, schafft es Derrida, in Anlehnung an Freud, den Begriff zu

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd., S. 283

„psychologisieren“, so Pamonov.²⁷⁴ Die Schrift ist somit auch eine Ersatzhandlung für den Ausdruck durch Sprache²⁷⁵, genauso wie Onanie eine sexuelle Ersatzhandlung darstellt. Hier findet sich gemäß Pamonovs Interpretation, in Anlehnung an Derrida, also die Quintessenz aller Kultur, in einer Ersatzhandlung:

„В нем (восполнении) сосредоточены и прогресс как возможность упадка, и регресс в сторону зла, который вовсе не является естественным, но связан с властью замены, позволяющей нам, отсутствуя, действовать, передавая полномочия другим, действовать чужими руками. Действовать посредством письма. Эта подмена неизменно принимает знаковую форму. Знак, образ, представляющее становятся силами, приводящими в движение всю вселенную“, – вот в чем парадокс [...].“²⁷⁶

Während Onanie in diesem Zusammenhang als ein vom Einfluss der Kultur geprägtes System der Ersatzhandlung verstanden wird, setzt diese somit das Vorhandensein von Differenzierung logischerweise voraus. Nur wenn zwischen zumindest zwei Dingen unterschieden werden kann, ist ein Austausch zwischen diesen beiden möglich.

Anders jedoch ist es um das Phänomen des „Inzestes“ bestellt, so Derrida und folglich auch Pamonov:

„Инцест – апофеоз самоналичия (то есть неразличания).“²⁷⁷

Insbesondere in seiner „Grammatologie“ geht Derrida näher auf dieses Phänomen ein: er postuliert einen Zustand präkultureller Prägung, in dem es keine Unterscheidung zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden existiert, einen Urzustand vor der Kodierung der Sprache durch die Schrift also. Es findet ein jähes

²⁷⁴ Vgl. Pamonov, Boris: „Интерпретация землеjobstva“, in: „Nota Bene“, Nr 2 (Datum unbekannt) http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА (01.05.2010)

²⁷⁵ „Das Zeichen ist immer das Supplement der Sache selbst“. Derrida, Jacques: „Grammatologie“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, S. 250

²⁷⁶ Pamonov, Boris: „Интерпретация землеjobstva“, in: „Nota Bene“, Nr 2 (Datum unbekannt) http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА (01.05.2010)

²⁷⁷ Ebd.

Ende mit dem Aufkommen gesellschaftlicher und kultureller Strukturen, mit dem Auftreten von Gesetzen und Normen, so ließe sich feststellen, mit der „Verschriftlichung“ menschlicher Koexistenz und damit Schöpfung eines Systems der Supplemente:

„Die Gesellschaft, die Sprache, die Geschichte, die Artikulation, kurz: die Supplementarität – sie entstehen also gleichzeitig mit dem Inzestverbot“²⁷⁸

Folglich setzt der Anfang der Kultur an dem Punkt ein, wo der Inzest durch Onanie abgelöst wird, so Pamonov im weiteren Verlauf seiner Interpretation von Derrida.

4.4.2.4.3. Die theosophische Ebene

Als besonders plakatives literarisches Beispiel des oben Besprochenen, bezieht sich Pamonov auf eine in diesem Kontext besonders passende Stelle aus Dostojewskis „Bratja Karamazovy“:

„Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. „Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои...“ - прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и „не стыдился иступления сего“.²⁷⁹

Wenn Aljoša auf die Erde niederfällt und sie schluchzend umarmt, mag es durchaus von einer gigantischen symbolischen Aussagekraft sein. Es drückt die

²⁷⁸ Derrida, Jacques: „Grammatologie“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, S. 455

²⁷⁹ Dostojewskij, Fjodor Maksimovič: „Bratja Karamazovy“, in: Dostojewskij, Fjodor Maksimovič: „Polnoe sobraniesočinienij v tridcati tomach“, Bd. 14, Izdatelstvo Nauka, Leningrad 1976, S. 328

Wiederkehr zu eigenen Wurzeln, dem Weg alles Irdischen, Erd- und Heimatverbundenheit genauso wie den Kniefall vor Mutter Feuchte (Russische) Erde aus.

Diese Szene strotzt dermaßen vor der Erdverbundenheit des christlichen Selbstverständnisses, dass sie eine regelrechte Offenbarung für „sämtliche Sucher nach Gott“²⁸⁰ darstellt, so Pamonov. Er macht sich jedoch die Mühe, auf den „unterbewussten“, wie er es formuliert, Inhalt dieser Szene einzugehen und entdeckt im Zuge dessen eine Bedeutung, welche unter Zuhilfenahme der Tiefenpsychologie zur theosophischen Blickweise auf das Phänomen des „*zemlejobstvo*“ führt. In Bezug auf die besagte Szene selbst stellt Pamonov fest:

*„Целование земли - безусловный эвфемизм. А подлинная речь идет всё о том же ,землеёбстве“.“*²⁸¹

Hinter dieser christlichen Symbolik vermutet Pamonov einen Hinweis auf ein Phänomen, welches er als die „*dämonische Seite des Christentums*“²⁸² bezeichnet. Die Quintessenz dieses Phänomens ist Pamonovs Behauptung, das Christentum setze zu hohe Ideale, wie beispielsweise bedingungslose Menschenliebe, welche der Mensch ob seiner begrenzten sozialen und psychischen Kompetenz nie zu erreichen im Stande sein wird. Dies führt zum Zwang zur Demut, zu einer Form resignativen Passivität und Weltabkehr.

Diese fatale Überbewertung menschlicher Fähigkeiten vergleicht er mit der Diskrepanz zwischen der Idealvorstellung des Kommunismus und der sowjetischen Realität, in der dem Volke die Kardinaltugend der Demut mittels Schlange vor dem Lebensmittelgeschäft eingebläut wurde.²⁸³

Die Zwangsbeglückung durch den technokratischen Führungsstil des sowjetischen Machtapparates zusammen mit dem von ihm vermittelten fatalistischen Fortschrittsglauben hatte, so Pamonov, den folgenden verheerenden Nebeneffekt:

²⁸⁰ Vgl. Pamonov, Boris: „Interpretacija zemlejobstva“, in: „Nota Bene“, Nr 2 (Datum unbekannt) [http://topisrael.co.il/ShowNewsAnswer.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЁБСТВА \(01.05.2010\)](http://topisrael.co.il/ShowNewsAnswer.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЁБСТВА (01.05.2010))

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Vgl. ebd.

„Земля, однако, русская земля, при этом погибала, истощалась, сходила на нет. [...] Происходило ‚землеёбство‘ - не как оплодворяющий, но как разрушающий землю и человека акт.“²⁸⁴

4.4.3. Schlussfolgerung

Das oben angeführte Zitat führt uns wiederum zum Ausgangspunkt der Untersuchung zurück, zur Sekte der Zemlejoby als Motiv der Destruktivität. Rückblickend lässt sich die folgende Schlussfolgerung aus der vorliegenden Analyse deduzieren: das genannte Motiv birgt vor allem die Dekonstruktion des schlichten Glaubens daran, dass der Russe seine Heimerde liebt. Er tut es nämlich nicht:

„Русский человек не любит родной земли - вот смысл и как бы резон российского землеёбства.“²⁸⁵

Anhand der Analyse des Motivs der Zemlejoby wurde dies auf mehreren Ebenen demonstriert. Auf der tiefenpsychologischen Ebene birgt der sexuelle Akt mit der Mutter Erde ein morbides Begehren nach dem Untergang, auf der Zeichenebene gerät der kulturelle Überbau der Welt durch das Eindringen archaischer Symbolik des Inzests ins Wanken. Schlussendlich zeigt sich aus der theologischen Perspektive, dass auch die religiöse Fixierung auf das Erdreich ein schlichter Euphemismus vor einem zutiefst destruktiven realpolitischen Hintergrund ist.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd.

5. Conclusio

Im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit fand eine Analyse des Romans „Goluboe salo“ des Autors Vladimir Sorokin statt. Ziel dieser Arbeit war es, das Werk hinsichtlich der Themen und Motive zu untersuchen, welche es im postmodernen Kontext positionieren. Besondere Aufmerksamkeit wurde dabei auf Elemente gelenkt, welche die Dekonstruktion als Mittel der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem historischen und kulturellen Diskurs als Leitthema des Schaffens von Sorokin ausweisen. Aber auch intertextuelle Bezüge auf den Kanon der russischen Literatur sowie auf den literarischen Diskurs des Sozialistischen Realismus sollten auf ihre Relevanz für die Dekanonisierung besagter Diskurselemente und Funktion im Text untersucht werden. Im folgenden sollen nun die Ergebnisse der Analyse überblicksartig zusammengefasst werden.

Der erste Teil der Arbeit hatte das Ziel, einführend eine theoretische und terminologische Grundlage für die vorliegende Untersuchung zu schaffen. Zu diesem Zweck wurde ein Exkurs in die Schriften namhafter Literaturwissenschaftler und Philosophen unternommen, um grundlegende Fragen bezüglich der Postmoderne und ihrer Relation zu anderen kulturellen Strömungen und Epochen, insbesondere jedoch zur Moderne, zu klären. Zu aller erst wurde versucht, auf die Frage einzugehen, ob die Postmoderne als Epoche eine Ablösung für die Moderne darstellt, oder ob die beiden kulturellen Phänomene koexistieren. Dabei wurde der Auffassung Vorzug gegeben, dass die Postmoderne lediglich eine zur Moderne alternative Rezeptionsform der Kunst und Literatur darstellt.

Auch die Frage, inwiefern sich die beiden Richtungen unterscheiden, konnte zufriedenstellend beantwortet werden. Während die Moderne die Ganzheitlichkeit der Form und des Inhaltes innerhalb eines Kunstwerkes oder Textes hochhält, sowie die Erhabenheit und Unabhängigkeit hin zur Isolierung des Kunstbegriffes propagiert, ist es ein Anliegen der Postmoderne, die Grenzen zwischen dem künstlerischen, literarischen und anderen, nicht künstlerischen, Diskursen aufzuheben, und somit der Homogenität des Diskurses an sich ein Ende zu setzen. Ein postmodernes Werk lässt sich somit schwer von der Populärkultur und von sozialen, wie auch politischen, Themen trennen. Im Gegenteil, Elemente der erwähnten Diskurse werden ihrem angestammten Umfeld

entnommen, dekodiert und als Teil eines neuen, thematisch wie auch formell heterogenen Kunstbegriffes wieder zusammengesetzt.

Somit zeigte es sich, dass es vor allem zwei Begriffe gibt, welche die literarische Postmoderne zu dem machen, was sie ist: Dekonstruktion und Intertextualität. Während der erstere sich auf Verfahren bezieht, die dazu dienen, mittels Aufhebung der Form und Heterogenität eines künstlerischen oder literarischen Werkes Diskurselemente zu extrahieren, bezeichnet der andere eine Auflösung der Grenzen eines einzelnen Textes hin zu einem literarischen Kontinuum, einer Gesamtheit aller existierenden Texte, welche sich in einem Zustand stetiger gegenseitiger Interaktion aufeinander beziehen.

Vor allem die Auseinandersetzung mit den beiden letztgenannten Punkten eignete sich hervorragend als Überleitung zur Einführung in die Grundzüge des Schaffens des Autors von „Goluboe salo“, Vladimir Sorokin. Ziel dieser Einführung war es, herauszufinden, welche Stellung Dekonstruktion und Intertextualität als Strategien der Postmoderne im Werk Sorokins einnehmen, um dessen literarisches Schaffen im Spektrum der Postmoderne positioniert sehen zu können.

Zu diesem Zweck wurde auf etliche Themen eingegangen, welche als typisch für das Werk Sorokins erachtet werden können. So waren es beispielsweise Obszönität in verbaler Ausprägung und in der Darstellung sexueller Akte, sowie übertriebene Darstellung der Gewalt, denen besondere Aufmerksamkeit im Zuge der Untersuchung zuteil wurde. Anhand einer Analyse der Motive dieser beiden Themen wurde in Folge nachgewiesen, dass sie als Mechanismen der Dekonstruktion in Texten von Sorokin agieren, indem sie, unter anderem durch ihre Schockwirkung auf den Leser, den Vorgang dessen Rezeption des Textes entautomatisieren. Durch diese Entautomatisierung wird nicht nur der Text, sondern auch die als Intertext eingebundenen Diskursschablonen alternativ und außerhalb des für sie üblichen Assoziationskomplexes wahrgenommen, wodurch die Dekonstruktion der besagten Diskurssegmente und deren Rekodierung im Kontext der Postmoderne eingeleitet wird.

Bei der nachfolgenden Analyse der Motive, welche besagte Themen im Text repräsentieren, wurde den Charakteren des Romans besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zu einem wurde die Darstellung der sowjetischen Partielite des Jahres 1954, repräsentiert durch Stalin und Chruščev, untersucht, gefolgt von der Analyse der Rolle der mittlerweile zum literarischen Kanon gehörenden Dissidenten wie Anna Achmatova oder Osip Mandel'stam. Es wurde festgestellt, dass, obwohl diese

historischen Persönlichkeiten namentlich im Roman vertreten sind, sich deren Äußeres wie auch ihr charakterliches Erscheinungsbild radikal von dem ihrer historischen Vorbilder unterscheidet. Während Stalin und Chruščev als intellektuelle Kannibalen und homosexuelles Liebespaar dargestellt werden, fungiert Anna Achmatova als Stalins liebste Gottesnährin.

Es wurde weiterhin festgestellt, dass der Grund für diese Transmutation die eben erwähnte Entautomatisierung der Wahrnehmung dieser Figuren ist. Während diese normalerweise mit dem literarischen und historischen Diskurs der Sowjetunion assoziiert werden, werden sie durch die verfremdende Darstellung aus ihrem gewohnten Umfeld herausgerissen und ihrer diskursiven Bedeutung beraubt. In weiterer Folge können diese Figuren mit neuen Inhalten gefüllt werden: sie werden grotesk verformt und im Rahmen eines Textes präsentiert, welcher rein formell den Schablonen des besagten Diskurses entspricht, dessen Sinngehalt sich jedoch im Absurden und im Nonsens verliert. Durch die immer noch starken assoziativen Bande mit dem ihn repräsentierenden Motiv wird der Diskurs, welcher im besagten Motiv eine textliche Repräsentation besitzt, zusammen mit diesem dem Dekonstruktionsprozess unterworfen.

Ein ähnliches Wirkungsmuster fand sich auch bei der Analyse der Motive der in einem sibirischen Geheimlabor geklonten Schriftsteller und der Sekte der Zemlejoby, welche infolge eines Raubüberfalls auf die besagte Einrichtung den dort gewonnenen und für den Roman namensgebenden himmelblauen Speck entwenden. Das erste Motiv ist noch mit dem russischen Literaturkanon verbunden: die körperliche Deformierung der Klone wird in Gestalt des Nonsens ihrer produzierten Texte fortgesetzt, was zu einem Prozess der Dekanonisierung der historischen Originale führt. Währenddessen setzt sich das zweite der genannten Motive auf dekonstruktivistische Weise mit dem religiös-kirchlichem Diskurs auseinander. Es handelt sich um die Darstellung der Sekte sogenannter „Zemlejoby“: dieses Motiv stellt die patriarchale Hierarchie der Gemeinschaft und deren erdverbunden-archaisches Glaubensgebäude, das von einem Komplex unverhohlenen sexueller Riten umgeben ist, als Spiegelbild der im russischen orthodoxen Glauben und in dessen Ritus wirksamen sozialen sowie tiefenpsychologischen Mechanismen dar. Nach einer eingehenden Analyse der entsprechenden Textmotive wurde festgestellt, dass es sich hier um eine postmodernistische Auseinandersetzung mit dem russischen religiösen und geistigen

Selbstverständnis handelt, welches auf drei Ebenen stattfindet: der tiefenpsychologischen, der kulturphilosophischen und, zu guter Letzt, der theosophischen Ebene.

Der tiefenpsychologische Zugang zur Analyse dieses Motivs wurde, in Anlehnung an Schriften von Erich Fromm, in der (selbst-) zerstörerischer Weise gefunden, in der die Sektierer die Erde mit weiblichen, insbesondere mütterlichen, Attributen belegen, während der Ritus der Sekte größtenteils aus verschiedenen Arten gewaltsamer Penetration der Mutter Erde besteht.

Der kulturphilosophische Zugang führte in weiterer Folge über Saussures Zeichenlehre zu Derridas Begriffsdefinition des Inzests und der Onanie aus semiotischer und, in weiterer Folge, kulturphilosophischer Sicht.

Zu guter Letzt wurde auf eine mögliche theosophische Bedeutung des Motivs eingegangen: es wurde die besondere Beziehung des russischen geistigen Selbstverständnisses mit der Russischen Erde anhand eines Vergleiches mit Dostojewskijs „Bratja Karamazovy“ untersucht, infolge dessen eine Parallele zwischen der Weltabkehr des Christentums und der kommunistischen Technokratie als weiteres Element der Kodierung des besprochenen Motivs festgestellt wurde.

6. Zusammenfassung in russischer Sprache - Резюме на русском языке.

Стратегии постмодерна: деконструкция и интертекстуальность в романе «Голубое сало» Владимира Сорокина

6.1. Введение

С первого взгляда, роман «Голубое сало» автора Владимира Сорокина является одним из вершины фантастических боевиков, наполняющих полки книжных магазинов под ярлыком бестселлера современной беллетристики. Среди его мотивов можно найти и засекреченную генлабораторию в вечных снегах Сибири, и нападение на нее вооруженными приверженцами темного религиозного культа, мутантов, прыжок во времени, как и альтернативный исход исторических событий со всеми из него вытекающими изменениями знакомой нам действительности. Приправлено это все изрядным количеством сцен насилия, пыток и секса.

Но при внимательном чтении «Голубого сала» становятся очевидными игра с формулировками официального языка литературы Соцреализма, рассмотр роли автора не только в литературном дискурсе, но и в контексте самого текстопроизводства, а также разъяснение канонического статуса писателей, считающихся классиками русской литературы. Все вышеуказанные элементы выделяют роман «Голубое сало» из так называемой «массовой литературы», указывая на его характер глубоко постмодернистского текста.

Цель данной работы заключается в анализе вышеназванного романа в качестве текста-носителя элементов, находящихся в тесной связи с литературным постмодерном: деконструкции и интертекстуальности.

Для этого необходимо первым началом создать теоретический фундамент для анализа. С этой целью в первой части работы обсуждаются тексты и теории ведущих литературоведов и философов. Самой значимой категорией при выборе текстов являлась главным образом релевантность касательно тем, затрагиваемых автором данной работы. Во внимание было принято кроме этого разумеется и степень значимости как и именитости вышеназванных лиц: в состав литературы входят к примеру тексты выдающихся авторов как Михаил Епштейн, Жак Деррида и Ихаб Хассан.

Главная задача состоит при этом в определении терминологии: необходимо характеризовать понятия, находящиеся в центре анализа. Во-первых следует сделать очерк постмодерна: для этого необходимо не только дать ответ на вопрос, является ли он эпохой или культурным феноменом, но и разъяснить в общем, благодаря каким свойствам он различен от модерна. Во-вторых следует определить главные черты постмодерна: как вытекает из нижестоящего анализа, ими являются литературные элементы, названные в продолжении данной работе деконструкцией и интертекстуальностью.

Необходимо расследование качеств и действия приемов, используемых Сорокиным при осуществлении названных выше категорий постмодерна в подвергнутом здесь анализу романе. По такому случаю, вторая часть данной работы посвящается очерку литературной деятельности писателя. В состав расследования тем и сюжетных мотивов, типичных для творчества Сорокина, входит анализ обильного употребления обсценной лексики, как и с эстетической точки зрения сомнительных мотивов, далее порнографических сцен и экстремальных актов насилия. А также, уделено немало внимания значению и проявлению интертекстуальности в творчестве Сорокина, как и существованию действительности или ее суррогата в его текстах.

К концу следует анализ определенных сюжетных мотивов романа «Голубое сало», учитывая вытекающие из предыдущего анализа выводы касаясь деконструкции и интертекстуальности. Таким мотивом являются к примеру личность и внешность персонажей романа: пользуясь их уродством и искаженным образом, никак не соответствующим с действительностью, происходит не только деконструкция фундаментального исторического значения таких выдающихся лиц как Сталин, Хрущев и Ахматова, но и самого канона классической русской литературы, как и историографии Советского Союза. За этим, в завершении данной работы, следует анализ мотива секты Российских Землебогов как искаженный образ связи Земли Русской с Душой Русской, и, как вывод, деконструкции религиозно-мистического дискурса.

6.2. Постмодерн в сравнении с модерном

Понятие культурного феномена постмодерна тесно связано с концепцией эпохи модерна, согласно которой искусство, как и литература, считаются полнейше автономными от политических, социальных и прочих явлений, наделяющих умственный быт цивилизованного общества, в которых искусство как такое отсутствует. Таким образом констатирует этот факт Конрад Лисманн в «Философии современного искусства»:

*„Für die Kunst kann der Prozess ihrer Autonomisierung zweifellos als entscheidendes Merkmal der Modernität gelten. [...] Entscheidend ist dabei aber wohl so etwas wie ein neues und gesteigertes ästhetisches Selbstbewusstsein, das den Künstler seine Verantwortlichkeit immer mehr im Rahmen seines individuellen Kunstanspruchs und immer weniger in der Rücksicht auf außerkünstlerische Interessen und Instanzen sehen lässt.“*²⁸⁶

Этой концепции искусства, наделяющей его понятие не только духовной автономией, но и некоторой возвышенностью, противостоит опыт постмодерна. Модерн характеризовался, наряду с стремлением искусства к независимости, также верой в разум как центральной позицией западноевропейской культуры. Эта вера была сильно покалеблена событиями 20-ого века, как например уничтожением Хиросимы ядерным оружием. Сомнения в возвышенности человеческого разума проявилось и в изменении восприятии искусства, являющимся духовным воплощением разумной деятельности человека. Целью творческого процесса стал поиск новых подходов к искусству и литературе, приемом - игра с категориями, символами и формулировками.²⁸⁷ Началась выработка новых моделей, которые должны были заменить застарелые традиции новшеством альтернативных художественных приемов и ассоциаций.

²⁸⁶ Liessmann, Konrad Paul: „Philosophie der modernen Kunst: eine Einführung“. WUV-Universitäts-Verlag, Wien 1999, стр. 13

²⁸⁷ Справ. Kabanova, I. V.: „Struktura postmodernistskogo teksta“ (Datum unbekannt) <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/kabanova/postmodernizm.htm> (22.03.2011)

Однако не следует воспринимать творческую деятельность и подход постмодерна к самому понятию искусства как отвержение и критику эпохи модерна. Такого же мнения придерживается и литературовед Михаил Епштейн:

„Тем самым образом модернизм является для зрелого постмодернизма не столько объектом критики, сколько игровой площадкой, на которой разворачивается собственно постмодернистская игра с гипер-феноменами.“²⁸⁸

6.3. Деконструкция

Деконструкция и интертекстуальность являются важнейшими из ключевых понятий в контексте постмодернистского подхода к творческому процессу в литературе и искусстве.

Под первым из понятий подразумевается рассматривать, разборка, декодирование и наконец восстановление в новом контексте традиционных сюжетов, мотивов, а также других элементов, позаимствованных от различных дискурсов или других произведений искусства. Обращение к таким приемам еще раз подчеркивает тесную связь постмодерна не только с эпохой модерна, но и с континуумом творческого труда вообще.

6.3.1. Жак Деррида

В связи с понятием деконструкции необходимо обратиться к теоретическим изложениям литературоведа и философа Жака Деррида. Будуче философом, он подразумевал под этим термином скорее всего вопрос философии, нежели методологический подход литературоведения:

„Dekonstruktion kann nämlich gerade keine allgemeine Methode sein, sie ist vielmehr ein bewegliches, sich jeweiligen Kontexten anpassendes Lesen“

²⁸⁸ Epštejn, Michail N.: „Postmodern v Rossii“. Izd. R. Elenina, Moskva 2000, стр. 33

(Handeln), das auf diese Art eine Alternative zum totalisierenden Zugriff allgemeingültiger Methoden entwickeln will.“²⁸⁹

Это относится не только к расстройству гетерогенности отдельных, в данном случае литературных, дискурсов, но и к флексибельности восприятия тем, теоретически не имеющих отношения к области текстов, как например моральных или религиозных убеждений.

6.3.2. Ихаб Хассан

Расщепление целости дискурсов, как и флексибельность формы текста, вплоть до растворения в интертекстуальном континууме, играет также важнейшую роль в литературной теории Ихаба Хассана. Одной из главных заслуг этого литературоведа считается опыт классификации проявлений постмодернистского характера в области литературных качеств и мотивов текста путем прямого сравнения определенного количества характеристик модерна и постмодерна. Из таблицы, опубликованной в его эссе *„Toward a concept of Postmodernism“*²⁹⁰, вытекает следующее заключение:

*„The postmodernist only disconnects; fragments is all he pretends to trust. [...] Hence his preference for montage, collage, the found or cut-up literary object, forparatactic over hypotactic forms, metonymy over metaphor, schizophrenia over paranoia.“*²⁹¹

6.4. Интертекстуальность

Воспользуясь изъятием определенных элементов из привычных для них контекстов и их реконструкции в новой художественной среде, постмодерн расширяет горизонт восприятие искусства вне границ формы отдельных

²⁸⁹ Engelmann, Peter (Hsg.): Einführung zu: „Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart“. Reclam, Stuttgart 1990, стр. 18

²⁹⁰ Hassan, Ihab Habib: „Toward a concept of Postmodernism“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987

²⁹¹ Ihab Habib Hassan: „Pluralism in postmodern literature and criticism“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987, стр. 168

произведений и сюжетов. Важнейшую роль играет при этом понятие интертекстуальности, с ограничением в рамках этой работы сугубо на область текстов. Под этим термином подразумевается концепт неграничного количества всех возможных текстов, находящихся в состоянии постоянного взаимодействия и взаимообмена. Согласно теории Роланда Барфеса о «смерти автора»²⁹², последний занимает при этом всего лишь роль посредника, в письменном виде соединяющего отдельные элементы текстов и дискурсов, находящихся в интертекстуальном континууме:

*„Der Totengräber des Auteur ist jedoch nicht der Lecteur, sondern, der Scribeur. [...] Der Akt des Schreibens ist nicht mehr ein ‚origineller Akt‘ des Zeigens, sondern ein zitierendes Zusammenschreiben von Fragmenten.“*²⁹³

6.5. Постмодерн в России и в Советском Союзе

Разумеется, что понятие постмодернизма, разработанное в политической и общественной системе, которая долгое время конкурировала с так называемым «свободным миром» Западной Европы и Соединенных Штатов Америки, представляя собой выбор альтернативной дороги в культурном развитии, должно отличаться от западного проявления постмодернистских тенденций в искусстве и литературе. Ответственным за это различие в развитии культурных ассоциаций можно считать наличие полностью других предпосылок: на так называемом Западе постмодернисты критически разбирались с традициями модерна, в то время как на территории Советского Союза официальный дискурс социалистического реализма служил кулисой и поставщиком мотивов для развития постмодернистского творчества. Так об этом пишет Борис Гройс:

„The Lenin and Stalin portraits with white slogans written on a red background [...] are just as closely associated with Soviet Russia and assimilated through the mass media and mass consciousness as the pyramids are associated with

²⁹² См. Wirth, Uwe: „Der Tod des Autors als Geburt des Editors“, in: „Text und Kritik, Digitale Literatur“, Heft 152, 2001
<http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/wirthautoreditor.htm> (22.03.2011)

²⁹³ Там же

*Egypt or Mickey Mouse and McDonald's are associated with the United States.*²⁹⁴

На фоне почти всемогущего диктата иконографии и языка коммунистического быта, в 70-х годах двадцатого века началось развитие движений и групп, своими взглядами на искусство и литературу радикально противостоящих не только социалистическому аппарату культуры, но и творчеству диссидентов, считая последних неспособными к оппозиции за недостатком собственных оригинальных стратегий и инициативы²⁹⁵. Главными течением являлся при этом Московский концептуализм, понятие включающее и искусство Виталия Комара и Александра Меламида, и стихи Дмитрия Пригова, а также творчество театральной группы под названием «Медгерменевтика». Их подходом к критической разборке с господствующей системой знаков соцреализма являлся так называемый «Соц-арт». Этот термин, введенный Комаром и Меламидом²⁹⁶, обозначает прием в искусстве, применение которого обращает клише и формулы официального социалистического дискурса против него самого: приувеличенное количество этих элементов переправляют суть дискурса в некое подобие «гиперреальности»²⁹⁷ согласно Михаилу Епштейну, тем образом перегружая его значимость, и подвергая его самого деконструкции.

6.6. Владимир Сорокин: жизнь и творчество²⁹⁸

Владимир Сорокин родился 7-ого Августа 1955-ого года в деревне Быково, недалеко от Москвы. Окончив школу, он поступил в институт нефти и газа имени Губкина. По образованию инженер-механик, он начал работать книжным иллюстратором.

²⁹⁴ Groys, Boris: „Russian unofficial art“, in: Groys, Boris (Hsg.): „Postmodernism and the postsocialist condition“. University of California press, Berkeley, Calif. 2003, стр. 60

²⁹⁵ Справ. Obermayr, Brigitte: „Man f... nur mit dem Herzen gut. Pornographien der Liebe bei Vladimir Sorokin“, in: Metelmann, Jörg (Hsg.): „Porno-Pop: Sex in der Oberflächenwelt“. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, стр. 120

²⁹⁶ Справ. Skoropanova, I. S.: „Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskich fakul'tetov vuzov“. Izdatel'stvo Nauka, Moskva 2001, стр. 193

²⁹⁷ Концепт «Гипер» Михаила Епштейна именует преувеличенное восприятие или преувеличение в самой сути существования предмета. Справ. Epštejn, Michail N.: „Postmodern v Rossii“. Izd. R. Elenina, Moskva 2000, стр. 19

²⁹⁸ Жизненные даты: <http://www.srkn.ru/biography> (22.03.2011)

Уже в начале 70-ых годов началась писательская деятельность Сорокина: в первый раз его стихи были опубликованы в журнале «За кадры нефтянников». Контакт с московским концептуализмом сильно повлиял на его деятельность как литератор. В 1993-м году вышел в издание его первый роман, «Очередь», который однако был написан еще в 1983-м году. Эту участь разделило большинство первых сочинений Сорокина: впервые они были изданы на Западе, и только затем в России.

Первым коммерческим успехом Сорокина явился роман «Голубое сало». Также воспользовались большим успехом его следующие произведения, в том числе трилогия «Лед» (2002-2005), «День опричника» (2006) и «Сахарный кремль» (2008).

В данный момент Сорокин живет в Москве. Он женат и имеет двух дочек.

6.7. Главные черты творчества Владимира Сорокина

Творчество Владимира Сорокина отличается главным образом высоким уровнем интертекстуальности с одной, и мотивами насилия и секса с другой стороны.

Характеристичным для его произведений является критический подход не только к официальному дискурсу социалистического реализма, но и к текстам, принадлежащим к классике русской литературы, а также к прочим литературным, политическим, общественным и религиозным дискурсам. Творчество Сорокина полно цитат вышеназванных текстов и дискурсивных элементов, хоть и часто в деформированном состоянии. Сорокин не довольствуется только копированием этих текстов, а прилагает к ним своенаравное выражение, часто полное непристойных или насильственных мотивов, вследствие чего не только эти тексты, но и сферы их происхождения подвергаются деконструкции вплоть до состояния абсурда. Этот подрывный подход к формальным традициям определенных текстовых дискурсов дал Сорокину репутацию *„серийного разрушителя текстов“*²⁹⁹.

Непристойные мотивы, какими являются к примеру сцены подробного описания полового акта, частое употребление мата, или действия сексуально-

²⁹⁹ Engel, Christine: „Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion“, in: „Wiener slawistisches Jahrbuch“, Nr. 43, Wien 1997, стр. 473

патологического характера, как и акты экстремального насилия, способствуют деконструкции заимствованных из различных дискурсов текстовых элементов. Путем употребления мотивов, вызывающих у читателя порой резкую эмоциональную реакцию, проводится процесс деавтоматизации восприятия, в курсе которого изменяется ассоциативная связь, этим устрояя привычную форму значения данного текстового элемента и уничтожая его стилевой код. Далее, по словам И. С. Скоропановой:

„[...] создав определенную иллюзию [...] текстовой реальности, художник стремится к ее остранению посредством резкой, амотивированной смены стилевого кода на контрастно противоположный, представляя ничем между собой не связанные фрагменты текста как единое абсурдистское целое.“³⁰⁰

6.8. Голубое сало: краткое содержание

В засекреченной генлаборатории в глуби Сибири происходят тайные эксперименты с целью добычи редкой субстанции, так называемого «голубого сала», посредством клонирования именитых русских писателей. На лабораторию нападают члены секты Землеебов; после поголовного уничтожения рабочего и военного состава, они похищают голубое сало и отправляют его из неизвестных побуждений путем смещения во времени в Москву 1954-ого года. Здесь выясняется, что действие происходит после альтернативного исхода Второй Мировой Войны: Советский Союз заключил мировой договор с Гитлеровской Германией и новыми союзниками был нанесен ядерный удар по Великобритании. Опасаясь дворцовых интриг Политбюро, Сталин бежит из Москвы с полученным из будущего салом. Он находит приют у Гитлера, но тот организует нападение на гостя с целью отнять у Сталина его драгоценный багаж. В бою погибают все присутствующие; Сталин впрыскивает себе сало в мозг, который неудержимо растет, поглощая Вселенную. Уменьшившись, он оказывается в голове престарелого Сталина, шьющего из голубого сала накидку для бала.

³⁰⁰ Skoropanova, I. S.: „Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskich fakul'tetov vuzov“. Izdatel'stvo Nauka, Moskva 2001, стр. 261

6.9. Голубое сало: особенности мотивов

К особенностям сюжетных мотивов романа «Голубое сало» относится между прочим характеристика и соотношение действующих лиц. Возьмая к примеру Сталина: он описывается не только как статный человек с привлекательными чертами лица, что не соответствует историческим данным, но и живущей легендой страны, которой он правит на манер Ивана Грозного. Сталин представляется абсолютным правителем и, вместе с тем, утонченным интеллектуалом, ведущим беседы о литературе и философии, сытно поужинав человечиною вместе с его любовником, графом Хрущевым.

Резким контрастом к вышеописанному эстету является умственное и физическое убожество Анны Ахматовой в роли грязной юродивой старухи, истекающей собственными испражнениями и благовейно целующей ботинки Сталина.

Оба образа совершенно не подходят к характеристике обеих личностей в историческом дискурсе. Создается впечатление, что исторические имена, которые носят персонажи романа, также как и искаженные вплоть до абсурда тексты писательских клонов в генлаборатории - всего лишь местоимения, лишённые значимости и опустошенные от смысла, лишь только указывающее на возможность их заново обозначить.

Весьма интересен со сразу нескольких точек зрения сюжетный мотив секты Российских Землеебов. Духовный быт этого религиозного ордена тесно связан с физическими потребностями человеческого тела, что является крайне нетипичным феноменом в контексте монотеистических религий, отвергающих плоть: здесь идет речь о чисто мужском монашеском ордене со строгой иерархической структурой власти, члены которого занимаются ритуальным совокуплением с землей. Несмотря на полное отсутствие женщин в составе секты, а также на открыто презрительное отношение к женскому полу, земля наделяется женскими, даже материнскими качествами: чисто по-русски, «*Мать Сыра-Земля*»³⁰¹.

Такое отношение к сексуальности представляет большой интерес с психологической точки зрения, наравне с фаллоцентричным воззрением членов

³⁰¹ Sorokin, Vladimir: „Goluboe Salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002, стр. 123

секты на вопрос иерархии в исполнении религиозных обязанностей: верховными жрецами являются мутанты с гениталиями чудовищных размеров, так называемые «Детки».

С точки зрения рассмотра деконструкции важно наконец заметить и тот факт, что - невзирая на половой акт - чисто формально, т. е. касаясь религиозных формул литургии, молитв и частично мировоззрения, образ быта и мышления членов секты порой напоминает не только церковный быт русского православного христианства, но и тип мировоззрения, питаемого экстремальным патриотизмом со всей суеверностью ему ксенофобией и умственной замкнутостью. Восстает вопрос, насколько данный мотив представляет собой опыт деконструкции российского религиозного дискурса, а также, как пишет Борис Памонов в эссе «Интерпретация землеобчества», землепоклонничества, являющегося неотъемлемой частью русского культурного самовосприятия:

„Целование земли – безусловный эвфемизм. А подлинная речь идет всё о том же ,землеобчестве““³⁰²

³⁰² Pamonov, Boris: „Interpretacija zemlejobstva“, in: „Nota Bene“, Nr 2 (Datum unbekannt) [http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА \(01.05.2010\)](http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЕБСТВА (01.05.2010))

7. Quellen

7.1. Literatur

Allen, Graham: „Roland Barthes“. Routledge, New York 2003

Anonym: „Zur Intertextualität nach Gérard Genette. Studienarbeit“. GRIN Verlag, München 2003

Bohrer, Karl Heinz: „Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren“, in: Grimminger, Rolf (Hsg.): „Kunst, Macht, Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität“. Wilhelm Fink Verlag, München 2000

Brune, Carlo: „Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben“. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2003

Derrida, Jacques: „Die différance“, in: Engelmann, Peter (Hsg.): „Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart“. Reclam, Stuttgart 1990

Derrida, Jacques: „Grammatologie“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974

Derrida, Jacques: „Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other small Seismisms“, in: Carroll, David (Hsg.): „The States of Theory“. Columbia University Press, New York 1989

de Sade, Marquis Donatien Alphonse François: „Justine oder die Leiden der Tugend“. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1990

Dostojewskij, Fjodor Maksimovič: „Bratja Karamazovy“, in: Dostojewskij, Fjodor Maksimovič: „Polnoe sobraniesočinenij v tridcati tomach“, Bd. 14, Izdatelstvo Nauka, Leningrad, 1976

Eco, Umberto: „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, in: Welsch, Wolfgang (Hsg.): „Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion“. VHC Acta humaniora, Weinheim 1988

Engel, Christine: „Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion“, in: „Wiener slawistisches Jahrbuch“, Nr. 43, Wien 1997

Engel, Christine: „Der Kampf um Deutungsmacht als inszenierter Skandal. Vladimir Sorokin im Bol'shoj-Theater“, in: Neuhaus, Stefan (Mithsg.): „Literatur als Skandal: Fälle - Funktionen - Folgen“. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007

Engelmann, Peter (Hsg.): Einführung zu: „Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart“. Reclam, Stuttgart 1990

Epštejn, Michail N.: „After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture“. University of Massachusetts Press 1995

Epštejn, Michail N.: „Postmodern v Rossii“. Izd. R. Elenina, Moskva 2000

Fiedler, Leslie A.: „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“, in: Welsch, Wolfgang (Hsg.): „Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion“. VHC Acta humaniora, Weinheim 1988

Friesen, Katharina: „Ekelhaftes Erlebnis - der Episodenroman ‚les Cent Vingt journées de Sodome‘ des Marquis de Sade im Vergleich mit der Erzählsammlung ‚der erste Subbotnik‘ von Vladimir Sorokin“. GRIN Verlag, Norderstedt 2007

Fromm, Erich: „Anatomie der menschlichen Destruktivität“, in: Fromm, Erich: Gesamtausgabe Bd. VIII: „Aggressionstheorie“. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH KG, München 1989

Gasché, Rodolphe: „Infrastructures and Systematicity“, in: Sallis, John (Hsg.): „Deconstruction and Philosophy“. University of Chicago Press, Chicago, London 1987

Genis, Alexander: „Postmodernism and Sots-Realism“, in: Vladiv-Glover, Slobodanka (Hsg.): „Russian Postmodernizm. New perspectives on Post – Soviet Culture“. Berghahn Books, New York 1999

Groys, Boris: „Das kommunistische Postskriptum“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006

Groys, Boris: „Die Erfindung Russlands“. Hanser Verlag, Wien, München 1995

Groys, Boris: „The other gaze: Russian unofficial art's view of the Soviet world“, in: Groys, Boris (Hsg.): „Postmodernism and the postsocialist condition“. University of California press, Berkeley, Calif. 2003

Hassan, Ihab Habib: „Pluralism in postmodern literature and criticism“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987

Hassan, Ihab Habib: „Postmoderne heute“, in: Welsch, Wolfgang (Hsg.): „Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion“. VHC Acta humaniora, Weinheim 1988

Hassan, Ihab Habib: „Postmodernism: a paracritical bibliography“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987

Hassan, Ihab Habib: „The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature“. Oxford Univ. Press, New York 1971

Hassan, Ihab Habib: „The Literature of Silence“, in: Hassan, Ihab Habib: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987

Hassan, Ihab Habib: „Toward a concept of Postmodernism“, in: „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture“. Ohio State Univ. Press, Columbus, Ohio 1987

Herkelrath, Rolf: „Postmoderne und fundamentalistische Kritik“, in: Cheauré, Elisabeth (Hrsg.): „Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film“. Berlin Verl. Arno Spitz GmbH, Berlin 1996

Hermann, Iris: „Gewalt als Schmerz“, in: Grimminger, Rolf (Hsg.): „Kunst, Macht, Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität“. Wilhelm Fink Verlag, München 2000

Kant, Immanuel: „Kritik der Urteilskraft“. Werkausgabe, ed. Weischel, Bd. X, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975

Kasper, Karlheinz: „Vladimir Sorokin - Roman“, in: Gutschmidt, Karl (Mithsg.): „Der russische Roman“. Böhlau Verlag, Köln 2007

Krier, Anne: „Moskauer Konzeptualismus: 5 Essays zu Il'ja Kabakov, Dmitrij A. Prigov und Vladimir Sorokin“. GRIN Verlag, Norderstedt 2007

Kuon, Ludwig: „René Girard und die Wahrheit des Romans. Der mimetische Konflikt als Handlungsschema in den Romanen von Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), Michel Houellebecq, *Elementarteilchen* (1996) und Vladimir Sorokin, *Der himmelblaue Speck* (1999)“. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Freiburg 2005/2006

Lauer, Reinhard: „Geschichte der russischen Literatur: von 1700 bis zur Gegenwart“. Verlag H. C. Beck, München 2009

Liessmann, Konrad Paul: „Philosophie der modernen Kunst: eine Einführung“. WUV - Universitätsverlag, Wien 1999

Ludwig, Heike: „Jean Baudrillard und das Theorem der Simulation. Von der Agonie des Realen zur Hyperrealität“. GRIN Verlag, Norderstedt 2008

Lyotard, Jean-François: „Das postmoderne Wissen: ein Bericht“. Passagen-Verlag, Wien 1993

Lyotard, Jean-François: „Toward the postmodern“. Humanities press, London 1993

Machleidt, Wielant; Bauer, Manfred: „Psychiatrie, Psychosomatik und Psychotherapie“. Georg Thieme Verlag, 7. Auflage, Stuttgart 2004

Madela, Marian: „Strategien postmoderner Dekanonisierung - Klassische russische Literatur in Viktor Pelevins „Čapaev i Pustota“ und „Generation ‚P‘““. Diplomarbeit, Wien 2009

Morozov, Aleksandr: „Der sozialistische Realismus als Fabrik des neuen Menschen“, in: Groys, Boris; Hollein, Max (Hsg.): „Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit“. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern - Ruit 2003

Nekrich, Alexander: „Geschichte der Sowjetunion“. Athenäum Verlag, Königsheim 1981

Novotny, Maria: „Sprache und Gewalt im postmodernen Romanwerk Vladimir Sorokins. Die Re- und Entmythologisierungspraktiken“. Diplomarbeit, Wien 2000

Obermayr, Brigitte: „Man f... nur mit dem Herzen gut. Pornographien der Liebe bei Vladimir Sorokin“, in: Metelmann, Jörg (Hsg.): „Porno-Pop: Sex in der Oberflächenwelt“. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2005

Pease, Allison: „Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity“. Cambridge University Press, Cambridge 2000

Pfister, Manfred: „How postmodern is Intertextuality?“, in: Plett, Heinrich F. (Hsg.): „Intertextuality“. Berlin/New York 1991

Sasse, Sylvia: „Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus“. Wilhelm Fink Verlag, München 2003

Seim, Natalia: „Vladimir Sorokin - um, čest' i sovest' epochi postmoderna“. Diplomarbeit, Lund 2007

Skoropanova, I. S.: „Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskich fakul'tetov vuzov“. Izdatel'stvo Nauka, Moskva 2001

Sorokin, Vladimir: „Der himmelblaue Speck“ (Übers.). DuMont Verlag, Köln 2000

Sorokin, Vladimir: „Goluboe Salo“. Izd. Ad Marginem, Moskva 2002

Sorokin, Vladimir: „Mesjac v Dachau“, Zeitschriftvariante, in: „Segodnja“, Nr. 13 (Datum unbekannt)
<http://here.ru/dancy/indust/dahau.htm> (22.03.2011)

Sorokin, Vladimir: „Roman“. B.S.G. - PRESS, Moskva 2000

Spörl, Uwe: „Basislexikon Literaturwissenschaft“. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 2006

Stewart, Neil (Hsg.): „Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968“. Böhlau Verlag, Köln 2006

Suchsland, Inge: „Julia Kristeva zur Einführung“. Junius, Hamburg 1992

Vladiv-Glover, Slobodanka: „Heterogenity and the Russian Post-Avant-Garde. The excremental Poetics of Vladimir Sorokin“, in: Vladiv-Glover, Slobodanka (Hsg.):

„Russian Postmodernizm. New perspectives on Post - Soviet Culture“. Berghahn Books, New York 1999

Witte, Georg: „Russland als Psychotyp“, in: Cheauré, Elisabeth (Hrsg.): „Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film“. Berlin Verl. Arno Spitz GmbH, Berlin 1996

Wuchterl, Kurt: „Einführung in die Philosophiegeschichte“. Verlag Paul Haupt, Bern, Stuttgart, Wien 2000

7.2. Artikel

Barthes, Roland: „Die strukturalistische Tätigkeit“, in: „Kursbuch“, 5.5.1966

Bavil'skij, Dmitrij; Beitrag zu: „Goluboe porno - salo i ego avtor: popytka rekonstrukcii“, 11.07.2002

<http://www.temadnya.ru/spravka/11jul2002/1504.html> (22.03.2011)

Burkhart, Dagmar: „Körper und Zeichen in der russischen Literatur der Gegenwart. Vladimir Sorokin. Vladimir Makanin. Viktor Pelevin“, in: „Kultura“, Nr. 2, 08.2007

Cioffi, Frank L.: „Postmodernism, Etc...“, 11.1998 - 01.1999

http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm (22.03.2011)

Genis, Aleksandr: „Strašnyj son“, 10.1999

<http://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml> (22.03.2010)

Kabanova, I. V.: „Struktura postmodernistskogo teksta“ (Datum unbekannt)

<http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/kabanova/postmodernizm.htm> (22.03.2011)

Klein, Erich: „Die Welt ist ein Rätsel“, in: „Falter“, Nr. 07, 2008

<http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=639> (22.03.2011)

Kunisch, Hans-Peter: „Die Angelegenheit Sorokin...“, in: „Die ZEIT“, Nr 46, 2000
http://www.zeit.de/2000/46/Die_Angelegenheit_Sorokin_ (22.03.2011)

Lipoveckij, Mark: „Vozvraš'enie tritona: Sovetskaja katastrofa i sovetskij roman“, in: „NLO“, Nr 94, 2008
<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html> (22.03.2011)

Lipoveckij, Mark: „Goluboe salo pokolenija, ili dva mifa ob odnom krizise“, 11.1999
<http://www.srkn.ru/criticism/lipovetskiy.shtml> (22.03.2011)

Pamonov, Boris: „Interpretacija zemlejobstva“, in: „Nota Bene“, Nr 2. (Datum unbekannt)
http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=http://topisrael.co.il/ShowNewsAnsver.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЖОБСТВА (01.05.2010)

Pohl, Ronald: „Russland, deine Phantasien“, in: „derStandard.at“, 14.07.2006.
<http://derstandard.at/1010677> (22.03.2011)

Prigov, D. A.: „Čto nado znat' o konceptualizme“ (Datum unbekannt)
<http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/> (22.03.2011)

Rabovskij, Michail: „Oživšie slova“, in: „Internet-časopis pro kul'turu“, 23.01.2005
http://kut.org.ua/books_a0070.php (22.03.2011)

Šatalov, Aleksandr: „„Goluboe salo’: gurmandstvo ili kannibalizm? Vladimir Sorokin v poiske utračennogo vremeni“, in: „Družba narodov“, Nr. 10, 1999
<http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/10/shatal.html> (22.03.2011)

Sorokin, Vladimir: „My vse otravleny literaturoj“, 01.2004
<http://www.arba.ru/art/849/7> (22.03.2011)

Wirth, Uwe: „Der Tod des Autors als Geburt des Editors“, in: „Text und Kritik, Digitale Literatur“, Heft 152, 2001

<http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/wirthautoeditor.htm> (22.03.2011)

7.3. Weblinks*

<http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/wirthautoeditor.htm>

<http://www.srkn.ru/criticism/lipovetskiy.shtml>

<http://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml>

<http://www.srkn.ru/biography>

http://kut.org.ua/books_a0070.php

<http://www.lenta.ru/culture/2003/04/24/sorokin/>

<http://www.arba.ru/art/849/7>

<http://www.temadnya.ru/spravka/11jul2002/1504.html>

<http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/10/shatal.html>

http://www.zeit.de/2000/46/Die_Angelegenheit_Sorokin_

<http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=639>

<http://here.ru/dancy/indust/dahau.htm>

<http://www.ihabhassan.com/index.htm>

http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm

<http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>

<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html>

<http://derstandard.at/1010677>

<http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/kabanova/postmodernizm.htm>

http://topisrael.co.il/ShowNewsAnswer.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=http://topisrael.co.il/ShowNewsAnswer.asp?Logo=images/Nb/nb-logo.jpg&base=newswithfoto_nb&ID=34&Numb=6&newsSubject=ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗЕМЛЕЁБСТВА**

* Letzter Zugriff auf alle Seiten erfolgte am 22.03.2011

** Seite seit 06.2010 nicht mehr online, letzter Zugriff am 01.05.2010

Anhang

Kurzzusammenfassung:

Titel: Strategien der Postmoderne: Dekonstruktion und Intertextualität
im Roman „Goluboe salo“ von Vladimir Sorokin
Verfasser: Aleksej Zakirow
Matr. Nr.: 9900246
Studienkennzahl: A 243 361
Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Das Ziel dieser Arbeit besteht vornehmlich darin, Vladimir Sorokins Roman „Goluboe salo“ auf Strategien und Stilmittel zu untersuchen, welche gemeinhin der postmodernistischen Dekonstruktion und dem Prozess der Dekanonisierung zuzuordnen sind, um den Text zweifelsfrei im Kontext der Postmoderne zu positionieren.

Im Zentrum der Analyse steht die Untersuchung der Motive, mit deren Hilfe historische und kulturelle Diskurse dekonstruiert werden. Es gilt, die Funktionsweise dieser Strategien im Text zu ergründen; zu diesem Zweck soll im weiteren Verlauf der Arbeit die im Text vorhandenen Motive, welche als Repräsentation genannter Dekonstruktionsprozesse fungieren, analysiert werden.

Im nicht geringeren Maße soll auch dem intertextuellen Gehalt des Romans Aufmerksamkeit gewidmet werden. Die Intertextualität stellt einen integralen Bestandteil des Werkes von Vladimir Sorokin dar. Anspielungen und Parodien auf das Schaffen zum Kanon gehörender russischen Autoren finden sich in „Goluboe salo“ nicht nur als gesondert gekennzeichnete Textpassagen, sondern auch als Motive des Sujets. Im Rahmen der Analyse dieses Phänomens soll die Intertextualität zuerst allgemein aus theoretischen Sicht untersucht werden, um den Begriff in die Terminologie dieser Arbeit zu integrieren. In weiterer Folge soll auf dieses Phänomen beziehend auf Sorokins Werk eingegangen werden: dabei wird die Funktion der zitierten Fremdtexte und Diskurselemente untersucht, wie auch auf die Art ihrer Einbindung in Sorokins Texte. Schlussendlich soll auch bei der Analyse der Motive der intertextuelle Aspekt berücksichtigt werden.

Zum Verlauf der Untersuchung: inhaltlich gliedert sich diese in drei Hauptteile. Zuerst gilt es, einen allgemeinen theoretischen Rahmen zu schaffen. Dabei sollen vor

allem die bei der Analyse verwendeten Schlüsselbegriffe Postmoderne, Dekonstruktion und Intertextualität definiert werden. Zu diesem Zweck wird auf die Schriften bedeutender Literaturwissenschaftler und Philosophen wie beispielsweise Jacques Derrida, Michail Epštejn und Julia Kristeva eingegangen.

Der zweite Teil der Arbeit dient dazu, das Werk des Schriftstellers Vladimir Sorokin vorzustellen und dieses in den Kontext der Postmoderne einzuordnen. Es werden Themen analysiert, die von dem Verfasser als typisch für die Werke dieses Schriftstellers erachtet werden: Obszönität und Gewalt. Außerdem wird das Einbeziehen von Sorokins Texten in das intertextuelle Gefüge, wie auch die Konstruktion der Wirklichkeit untersucht.

Zu guter Letzt wird auf konkrete Motive im Sujet von „Goluboe salo“ eingegangen, die im Lichte der zuvor diskutierten Phänomene der Dekonstruktion und Intertextualität untersucht werden. Dazu zählt neben der verzerrten und somit verfremdenden Darstellung historischer Charaktere sowie Nonsens-Texten, die im Stil zum russischen literarischen Kanon gehörender Schriftsteller verfasst sind, auch das Motiv einer Sekte, dessen formell an das russisch-orthodoxe Christentum angelehnte Brauchtum aus dem rituellen Geschlechtsverkehr mit dem Erdreich besteht.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

| | |
|---------------------|--------------------------------|
| Name: | Aleksej Zakirow |
| Geburtsdatum: | 03.04.1979 |
| Geburtsort: | St. Petersburg, Russland |
| Staatsbürgerschaft: | Österreichisch seit 11.11.1994 |
| In Österreich seit: | 1990 |
| Führerschein: | B |
| Familienstand: | ledig |

Ausbildung:

| | |
|-------------------|---|
| 1998 | AHS - Matura am Ramsauer Bundesgymnasium, Linz |
| 1998/1999 | Präsenzdienst (8 Monate) |
| 10.1999 – 09.2002 | Studium der Psychologie an der Universität Wien |
| Ab 10.2003 | Studium der Slawistik, Studienzweig Russisch, an der Universität Wien |

Sprachkenntnisse:

| | |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| Fließend in Wort und Schrift: | Deutsch, Russisch (Muttersprache) |
| Gute Kenntnisse: | Englisch |
| Grundkenntnisse: | Französisch, Tschechisch |

Berufserfahrung:

| | |
|-------------------------|--|
| 16.01.1996 – 30.08.2005 | Stork Handelsges.m.b.H. (Sekretariat, Übersetzungsaufträge, Kundenbetreuung) |
|-------------------------|--|

| | |
|-------------------------|--|
| 20.10.2004 – 28.02.2006 | ARTEX Art Services GmbH (Saalaufsicht in div. Museen Wiens, Betreuung der Garderobe, Infostand, Eintrittskassa) |
| 01.03.2006 – 31.07.2007 | Hofer KG (Kassa, Filialkraft, Kundenbetreuung) |
| Seit 21.01.2009 | IMF Lernhilfe |
| Seit 17.04.2009 | EBCONT personnel services GmbH |
| Sonstige: | Freiberuflicher Übersetzer/Dolmetsch (Russisch, Deutsch, Englisch) Privater Unterricht der russischen Sprache |

Persönliche Interessen:

Literatur/Film, Geschichte, Kunst, Sport, Sprachen